

جامعة حلوان

كلية الفنون الجميلة

قسم النحت

التشخيص في النحت البارز القبطي و الإسلامي و أثر العقيدة على أسلوب التناول

" دراسة تحليلية - مقارنة "

Figurization in relief sculpture of Coptic and Islamic art and the influence of belief of the taking methods

" Analytic comparison study "

رسالة مقدمة من

أسماء علي عبد الحميد

للحصول علي درجة الماجستير في الفنون الجميلة

"تخصص نحت"

إشراف

محمد السيد العلاوي

النحت الميداني بكلية الفنون

ة - و وكيل الكلية لشئون

اسات العليا و البحوث

جامعة حلوان

د. عادل علي الصيد شعبان

مدرس النحت الميداني بكلية الفنون

الجميلة - جامعة حلوان

٢٠٠٥ م - ١٤٢٤ هـ

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم النحت

التشخيص في النحت البارز القبطي و الإسلامي و أثر العقيدة علي أسلوب التناول

" دراسة تحليلية - مقارنة "

Figurization in relief sculpture of Coptic and Islamic art and the influence of belief of the taking methods

" Analytic comparison study "

رسالة مقدمة من

أسماء علي عبد الحميد

للحصول علي درجة الماجستير في الفنون الجميلة

"تخصص نحت"

إشراف

أ. د. محمد السيد العلاوي
أستاذ النحت الميداني بكلية الفنون الجميلة - و وكيل الكلية لشئون الدراسات العليا و البحوث
جامعة حلوان

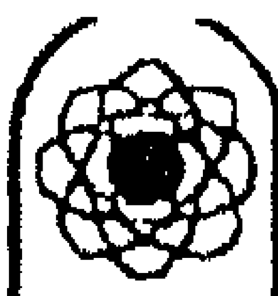
د. عادل علي السيد شعبان
مدرس النحت الميداني بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

٢٠٠٥ م - ١٤٢٤

بسم الله الرحمن الرحيم

ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا ربنا ولا
تحمل علينا إصرا كما حملته على الذين من
قبلنا ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به واعف عنا
واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا فانصرنا على
القوم الكافرين

صدق الله العظيم



جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم النحت

بسم الله الرحمن الرحيم
قرار لجنة المناقشة و الحكم لرسالة الماجستير
الخاصة بالباحثة / أسماء على عبد الحميد

انه فى يوم الاثنين الموافق ٥ / ١٢ / ٢٠٠٥ فى تمام الساعة الثانية عشر ظهرا بمبنى كلية الفنون الجميلة اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة الأساتذة :

أ٠د٠ **محمد السيد العلاوى** : أستاذ النحت الميدانى بكلية الفنون الجميلة – ووكيل الكلية لشئون الدراسات العليا و البحوث – جامعة حلوان . **مشرفا**
أ٠د٠ **محمد عبدالمجيد أبو القاسم** : أستاذ النحت الميدانى و الوكيل السابق لكلية الفنون الجميلة لشئون التعليم و الطلاب – جامعة حلوان. **عضوا**
أ٠د٠ **محمد درويش زين الدين** : أستاذ النحت المتفرغ و الوكيل السابق لكلية التربية الفنية لشئون التعليم و الطلاب – جامعة حلوان . **عضوا**

و ذلك لمناقشة الدارسة/ **أسماء على عبدالحميد المعيدة** بقسم **النحت** بالكلية - فى الرسالة المقدمة منها إلى الكلية وموضوعها "**التشخيص فى النحت البارز القبطى و الاسلامى واثر العقيدة على أسلوب التناول – دراسة تحليلية – مقارنة** " للحصول على درجة **الماجستير فى الفنون الجميلة** تخصص **نحت** – تحت اشراف كل من السادة :
أ٠د٠ **محمد السيد العلاوى** ، د٠ **عادل على السيد شعبان**

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا الرسالة وقرأها كل منهم فى وقت سابق و قرروا صلاحيتها للمناقشة و بعد العرض الشفوى و مناقشة الدارسة علنيا وبعد الرجوع إلى اللوائح و القوانين المنظمة من الدراسات العليا :

توصى اللجنة بمنح الباحثة / أسماء علي عبد الحميد درجة الماجستير في الفنون الجميلة تخصص نحت.

أعضاء اللجنة	التوقيع
أ.د/ محمد السيد العلاوي	
أ.د/ محمد عبد المجيد أبو القاسم	
أ.د/ محمد درويش زين الدين	



يعتمد ،
وكيل الكلية للدراسات العليا و البحوث

شكر وتقدير

أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى :
الأستاذ الدكتور/ محمد السيد العلاوى أستاذ النحت الميدانى بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان .
والدكتور /عادل على السيد شعبان مدرس النحت الميدانى بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان .

المشرفان على الرسالة على ما قدموه لى من عناية وتوجيه.

كما أقدم خالص الشكر والتقدير إلى:
الأستاذ الدكتور / محمد عبد المجيد أبو القاسم أستاذ النحت الميدانى والوكيل الأسبق لكلية الفنون الجميلة لشئون التعليم والطلاب - جامعة حلوان.
و الأستاذ الدكتور / محمد درويش زين الدين أستاذ النحت المتفرغ والوكيل الأسبق لكلية التربية الفنية لشئون التعليم والطلاب – جامعة حلوان.

لتفضلهما بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة.

كما أقدم خالص الشكر إلى كل من قدم لي العون وأخص بالذكر والديّ ، و زوجي و أخي .....،

الباحثة

محتويات الرسالة

فهرس الأشكال

الباب الثالث

مقدمة الرسالة:

لا مراء في أن الدين كان أقوى ما ظهر من دوافع الفن ، ذلك أن الدين قد ظل منذ المراحل البدائية إلى الحديثة دافعاً مستمراً لعملية إنتاج الفن .

و اختص البحث في مصر لأنها كانت حضناً لمختلف الديانات وعلي أرضها نشأت الحضارات المختلفة مما جعلها تشع و تستقبل مختلف الفنون بداية من الفن الفرعوني إلى الفن القبطي والإسلامي وأخيرا الفن الحديث والمعاصر.

و التشخيص ضرورة من ضرورات الفن حيث استُخدم التشخيص للكائنات الحية كالإنسان و الحيوان و الطير في جميع الفنون بداية من الفن البدائي حينما استخدم الإنسان الفن كأداة سحرية فرسم الإنسان و الحيوان .. و كذلك في العصر الفرعوني جاء الفن لخدمة العقائد الدينية فاستخدم التشخيص للتعبير عن الآلهة من الإنسان و الحيوان و الطير .. و أيضاً في العصر الإغريقي و الروماني حيث كان الجسم الإنساني بما فيه من نواحي الجمال هو الموضوع الرئيسي في هذه الفنون .. و بذلك نجد أنه لا غنى عن التشخيص في الفنون جميعها .

ونختص بالذكر في هذا البحث الفن القبطي والإسلامي.

حيث نجد الفن القبطي هو الفن الأول في الشرق الأوسط كان من إنتاج الشعب ولم توجهه الدولة ، وأنتجه مسيحو مصر منذ الفترة التي اعترف فيها بالكنيسة عام ٣١٣م، واستمر لفترة بعد الفتح العربي، وانقسم الفن لثلاث مراحل تبعاً للعناصر الزخرفية:-

١- طراز روماني متأثر بالفن الهيللينستي وموضوعاته وثنية وتنحصر آثاره في القرنين الرابع، والخامس الميلادي .

٢- طراز مسيحي يعرف بالمرحلة الانتقالية لاستمرار ظهور عناصر الموضوعات الوثنية بجانب الرموز المسيحية وتنحصر آثاره في القرنين الخامس، والسادس الميلادي .

٣- الطراز القبطي الذي يعرف بالفن المسيحي القبطي الشعبي ونلاحظ خلو زخارفه من تأثير الأسلوب الهيللينستي الذي يقلد الطبيعة وتسود فيه عناصر الرموز والشخصيات المسيحية ويرجع آثاره إلى القرنين السادس، والسابع الميلادي.

و لم يتوقف النشاط القبطي بعد الفتح الإسلامي لمصر ، فعندما حدث التعايش بين الفنان القبطي والفنان المسلم ظهر التأثير واضحا ، فحين دخل الإسلام مصر وجد تربة خصبة مليئة بالصور والتعبيرات الفنية فأخذ الفنان المصري المسلم منها ما يتناسب مع الدين الإسلامي.

فنراه يحذف ويضيف حسب شريعة الدين الجديد دون أن يتخلى عن أساسيات الفن.

فالفن الإسلامي اتسم بسمة بارزة هي الوحدة الفنية في مظهره و جوهره وهو طابع يعبر عن سعة خيال الفنان المسلم و رقة حساسيته و دقة ملاحظته ، كما أن الفن الإسلامي يمتاز بوحدته التعبيرية وشدة تنوعه .

ويشير البحث إلى استخدام الفنان المسلم للتشخيص في أعماله الفنية بالرغم من المحاذير الدينية المفروضة عليه وضرورة لجوء الفنان للتشخيص للتعبير عن مفاهيمه . ويتعرض البحث إلى أدلة تبين بأن مسألة تحريم التصوير أو كراهيته إنما جاءت للبعد عن الوثنية و تحريم ما يدعو إلى اللهو و التبرك وإنها ليست في صميم الدين ، ونجد أيضاً أن الفن القبطي ظهر فيه هذا التحريم حيث ظهرت حركة تحطيم الأيقونات و التماثيل الدينية في القرن السابع الميلادي الميلادي،

فحفر ورسم الأيقونات قد حرمته الكثير من المذاهب الدينية المسيحية وذلك حسب الوصية الأولى من الوصايا العشر، ودليل علي ذلك وجود بعض الأعمال القبطية المتسمة بالتشخيص ؛ قد أصابتها يد التدمير.

وسوف يتعرض الباحث لأسباب هذا التحريم الذي جاء لفترة زمنية محددة ولم يسد فتره هذه الفنون جميعاً.

ويشير البحث إلي بعض المظاهر الفنية التي استحدثها التسامح الديني الذي ساد بعض العصور الإسلامية مثل عصر الدولة الفاطمية والأيوبية كظاهرة الرسوم الآدمية والحيوانية و الطيور وتشخيصها .

ومن هنا كانت مشكلة البحث فجاء تحت عنوان " التشخيص في النحت البارز القبطي و الإسلامي وأثر العقيدة علي أسلوب التناول".

****

موضوع البحث:

التشخيص في النحت البارز القبطي والإسلامي وأثر العقيدة علي أسلوب التناول "دراسة تحليلية مقارنة" .

مشكلة البحث:

تأثير المناخ الديني والعقيدة علي تناول التشخيص في النحت البارز القبطي والإسلامي، حيث كان الدين المسيحي والإسلامي يحرم التشخيص بغرض البعد عن الوثنية، وقد اثر ذلك في شكل الفن .

إلا أن الفنان القبطي والإسلامي لم يستمر أسيرا لمفهوم أن التشخيص هو المرادف للوثنية ، و لذلك خرجت أعماله فيما بعد وقد عبرت عن موضوعاته الفنية التي احتاجت إلى التشخيص ،وكيفية معالجة الفنان ذلك التناقض بين التحريم والضرورة.

أهمية البحث:

- بحث العلاقة الجدلية بين التحريم والضرورة.
- يسهم البحث في توضيح الأعمال النحتية في العصور القبطية والإسلامية وضرورة لجوء الفنان إلى استخدام التشخيص في منحوتاته.
- لم يأتي الفن الإسلامي ليحرم التشخيص في الفن ولكنة حرم تناول الموضوعات الوثنية ، وقد مر الفن القبطي بنفس المرحلة من التحريم.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى دراسة كيفية تناول التشخيص في الفن القبطي والإسلامي رغم المحاذير الدينية ، ودراسة الموضوعات التي تناولها الفن القبطي والإسلامي.

مسلمات البحث:

تتلخص مسلمات هذا البحث في أهم النقاط التالية :

- أهمية التشخيص في الفن بوجه عام.
- أثرت العقيدة علي قلة عمل التماثيل الشخصية وتماثيل الموضوعات حيث كان الاهتمام منصبا علي النحت البارز والمنحوتات التطبيقية .
- إن تحريم التمثيل و كراهية التشخيص إنما هي مبدأ في العقيدة الإسلامية تتحدد درجة العمل بها و تفعيلها بناءاً علي مبدأ (الضرورة و الحاجة) عند المجتمع و علي كيفية تناولهم في الفن التشكيلي ، و إن ذلك يتجلى بوضوح في فلسفة الفن الإسلامي .
- لجوء الفنان إلى التحوير في الأشكال الطبيعية في الفن القبطي والإسلامي بسبب العقيدة.
- تحريم التشخيص كان له اثر علي أسلوب صياغة الشكل الطبيعي للإنسان والحيوان.
- عندما حدث التعايش بين الفنان القبطي والإسلامي ظهر التأثير بينهما واضحا.

فروض البحث:

- الضرورة جعلت الفنان يلجأ إلى التشخيص للتعبير عن موضوعاته .
- لم يكن الفنان في العصر الإسلامي وثنياً عند تناوله للتشخيص في فنه.
- التحوير في شكل الكائنات الحية جعل التصميم النحتي أقرب إلى الوحدات الزخرفية.
- لم يسد التحريم في الفن القبطي والإسلامي إلا فترة وجيزة .

- استخدم الفنان القبطي في التشكيلات الفنية النحتية كثير من العناصر الزخرفية النباتية والحيوانية في تشكيلات بعد بها عن تمثيل الطبيعة فكانت مبعث إلهام بعد ذلك للفنان المسلم.

حدود البحث:

يتطرق الباحث لتناول نماذج من أعمال النحت البارز في الفترات القبطية والإسلامية التي كانت تتناول التشخيص خاصةً في مصر .

منهج البحث:

سوف ينهج الباحث في دراسته للأعمال الفنية دراسة "تحليلية مقارنة"

****

الباب الأول

التشخيص في النحت البارز القبطي

- الفصل الأول : مفهوم التشخيص في الفن .
- الفصل الثاني : دراسة تاريخية للفن القبطي و تطوره و انتشاره .
- الفصل الثالث : سمات المنحوتات القبطية التشخيصية و أثر فترة التحريم عليها .

الفصل الأول

مفهوم التشخيص في الفن

مقدمة

إن الفـــن ليس مجـــرد لغـــة تخـاطب الوجـدان و تعبير عن النـفس و مضمـون الأحاسيس و المشاعر فقط ، بل إضـافة إلـى ذلـك فهو أداه فعالـة لهـا المقدرة علـى التحوير و التغيير ، فـالفن بمثابة ثمرة لمجموعة تفاعلات إنسانية أنتجها الفنان . وهو أيضاً " نوع من أنواع الخلق الإنساني ، يظهر متجسداً فى اثر مـادي محـدد (قـد يكـون تمثـالاً أو لـوحة أو قطعة موسيقية أو قصيدة ... الخ) و يتسم بالقدرة على التعبير و ليس الوصف المحدد . و برغم انه قد يتشكل من مفردات الواقع القائم إلا أنه يتجاوز هذا الواقع عبر شطحات الخيال مستهدفاً التقاط مـا هـو جوهـري فـى التجربة الإنـسانية و تحقيق القيمة الجمالـية بوصـفها الغايـة القصوى للعمل الفنى ."(١)

و قد استعرض زكريا إبراهيم فى كتابه " مشكلة الفن " آراء العديد من الفلاسفة لتعريف الفن و سوف نذكر عددا منها :

جليانوس Galien، وراموس Ramus فقد عرفا الفن بأنه مجموعة من المبادئ العامـــة الحقيقية النـافعة المتوافقة التى تـؤدى فى جملـتها إلـي تحقيق غايـة واحدة يضمها . و الفن بهذا المعنـى هو ما يقوم فـى مقابل " العلم " من جهـة بوصـفـه معــــرفة خالـصة مستقلة عـن سـائر التطبـيقات العمليـة . ومـا يقـوم فـى مقابـل " الطبيعة " من جهة أخرى بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعى أو تفكير .

سانتيانا الفن عنده لـه معنيان مختلفان ، ففي المعنى العام يكون الفن هو مجموع العمليات الـشعورية الفعالـة التـى يؤثـر الإنـسان طـريقها علـى بيئته الطبيعية لكـي يشكلها و يصوغها فيكيفها .

أمـا المعنـى الخـاص فهو الـذى يجعل من الفرد مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللـذة : لـذة الحـواس و مـتعة الخيال . دون أن يكـون للحقيقة أي مـدخل فـى هـذه العملية ، اللهم إلا بوصفها عاملاً قد يؤدى إلى تحقيق هذه الغاية.

سدنى كولفن Sydney Calvine يذكــر إن الفنـــون الجميـلة هـي بين شتـى فنـــون الإنـسان تلـك التـي تنبع عـن نـزوعه نحـو عمل أشياء أو إنـتاج مطـبوعات بطـرق خاصـة ، أولاً من أجل اللذة الخاصـة المستقلة عن أيـة منفعة مباشرة التي يستشعرها فى أداءه لتلك الأعمال أو إنتاجه لمثل هذه الموضوعات .

وثانياً من اجل اللذة المماثلة التى يستشعرها من مشاهدة أو تأمل تلك الأعمال حين يحققها غيره من الناس .

كانط يذكر أن الفن عمل يقصد من ورائه المتعــة الجمـالية الخـالصة . بمعنى انــه

---

(١) حـسن حمـاد : دراسـات فـى الـنقد الفنـى و علـم الجمـال ، ظافـر للطـباعة ، الـزقازيق – سنة ١٩٨٩ م ، ص ١١٧ .

لهو حر ليس له من غاية سوى تلك اللذة الفنية ذاتها . فى حين أن المهنة عمل مقيد لا يكون مشوقاً فى حد ذاته ولكن جذاب بما يترتب علية من نفع أو ما يتولد عنه من كسب .

المثال رودان عرّف الفن بأنه هو التأمل ، هو متعة العقل الذى ينفذ إلى صميم الطبيعة و يستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة ، هو فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون لكي يعيد خلقة مرسلاً عليه أضواء من الشعور .. الفن هو أسمي رسالة للإنسان لانه يظهر النشاط و الفكر الذى يحاول أن يتفهم العالم وأن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه .

فوسيون يقول أن العمل الفنى لابد من أن ينطوي على شئ فريد لا سبيل إلى تفسيره بغيره أو إرجاعه إلى غيره . فالعمل الفنى هو بمعنى ما من المعاني نسيج وحده . وهو لهذا يستأثر بكل انتباه عالم الجمال بوصفه جوهر النشاط الفنى .

جيو: يذكر إن الفن الحقيقي هو ذلك الذى يهبنا الشعور المباشر بالحياة الخصبة المليئة فى أقوى مظاهر شدتها و انتشارها . يعنى ذلك الذى يجعلنا نحس بأعمق دروب الحياة الفردية و الاجتماعية فى وقت واحد.*

وقد ذكر **جيروم ستولينز** فى كتابه " النقد الفنى .. دراسة جمالية و فلسفية " : أن الفن ينبثق عن الأصرة الحيوية التى تجمع بين الإنسان و الطبيعة فيقول إحداهما : الفن هو الوحدة بين الإنسان و الطبيعة ، وهناك تعريف أخر يجعل من الفن الوسيلة المثلى التي تحقق التوازن و تحفظ النظام سواء بين الفرد وذاته ، أو بينه و بين مجتمعه أو بين مقومات البناء الاجتماعي ، فيقول هذا التعريف : " الفن هو الحائل الوحيد بيننا و بين الفوضى " .

و يأتى التعريف العام للفن الجميل ، عند **"فيرون"** على هذا النحو :

" الفن مظهر الانفعال معبراً عنه بطريقة خارجية عن طريق تنظيم الخط و اللون حيناً وعن طريق سلسلة من الحركات أو الأصوات أو الكلمات حيناً آخر ." *١

أما الفنان فهو ذلك المخلوق الذى يعرف كيف ينظر إلى الأشياء ، فيبحث عن جوهرها، يتأمل الطبيعة بعمق ، و البيئة المحيطة به و يترجم هذه التأملات فى عمل فني محسوس .

و الدين أقوى ما ظهر من دوافع الفن . حيث أن الدين قد ظل منذ المراحل البدائية إلى الحديثة دافعاً مستمراً لعملية إنتاج الفن . وبذلك نشأت علاقة قوية بين الفن والدين من قديم الأزل.

---

* زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، الطبعة الرابعة ، سنة ١٩٦٧ م .ص ١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢٨ ، ٤٢ ، ١٢٥ ، ١٢٧ .

*١ جيروم ستولينز : النقد الفنى "دراسة جمالية و فلسفية" ، ترجمة د.فؤاد زكريا .الهيئة العامة للكتاب الطبعة الثانية سنة ١٩٨١ ، ص ٤٢ : ٢٠٤.

العلاقة بين الفن و الدين*

" لقد عرف الفلاسفة الفن بأنه التعبير المادي لفكرة دينية فى الإنسان أو بواسطة الإنسان ، وأن الدين و الفن توأمان منذ البداية ، فهو يولد فى معظم الحالات في خدمة الدين ، فتماثيل الآلهة و صورها ، و أماكن العبادة و مستلزماتها كانت أهم مظاهر الفن منذ البداية. " (١)

فالظاهرة الجمالية قد نشأت أول ما نشأت فى أحضان (المعبد) "لأن المعبد هو الذى عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعاً ألا وهو فن المعمار ، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة فكان من ذلك أن ظهر فن النحت. " (٢)

ولم يقتصر الفن على خدمة الإنسان البدائي فى ديانته الساذجة بل خدمه كذلك فى عصر الحضارة ، عندما تقدمت عقائده الدينية فقد أعتقد المصريون القدماء بعودة الروح ومن ثم نحتوا التماثيل التى ستحل فيها الروح ، و زينوا مقابرهم و نقشوها . و إن كان اليونان قد برعوا فى فن النحت و التصوير فإنما كان الباعث على ذلك يرجع إلى ديانتهم فقد ابتدعوا لأنفسهم آلهة نزلت إلى مستوى البشر فتخيلوها على صورة الإنسان و الحيوان و الأجرام السماوية و بذلوا جهدهم فى نحت تماثيل لها.
كذلك كان الفن في خدمة باقي ديانات شعوب الشرق القديم ، من سومريين و بابليين وآشوريين تخيلوها على صورة الإنسان ، و الحيوان على السواء .

و جاء الدين اليهودي أول الأديان السماوية ، و الشعوب على هذه الحالة من الوثنية و عبادة الأصنام ، فعمل على الحيلولة بينهم و بين الفن ، حتى يبعدهم عن عبادة الأوثان.
فقد ورد فى التوراة : " لا يكن لك آلهة أخرى أمامي ، لا تصنع لك تمثال منحوتاً ولا صورة ما، مما فى السماء من فوق ، وما فى الأرض من تحت ، وما فى الماء

---

* يقول سعيد البوطي : تتكون البنية الإنسانية من العقيدة و العبادة و التشريع عماد ذلك كله العقيدة ، من أجل ذلك صح إطلاق الدين على العقيدة وحدها . و لم يختلف مضمون العقيدة منذ خلق آدم إلى بعثة محمد (ﷺ) ، و الدين الحق واحد لا يتعدد أما الذى تطور و تبدل مع بعثة الأنبياء فهو التشريع فقط .
انظر : د. مصطفى عبده : النحت و التصوير بين الإباحة و التحريم، مكتبة مدبولى – القاهرة الطبعة الثانية سنة ١٩٩٩ . ص ٦٨ .
(١) سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٦م، ص ٣.
(٢) زكريا إبراهيم : مشكلة الفن " مشكلات فلسفية " ج ٣ ، مكتبة مصر - القاهرة ، ص ٩١.

من تحت الأرض . ولا تسجد لهن ، ولا تعبدهن. لأني أنا الرب إلهك إله غيور أفتقد ذنوب الآباء و الأبناء فى الجيل الثالث و الرابع من مبغضي . " *
ثم ظهر الدين المسيحى و اعتنقه كثير من بنى إسرائيل ، كما انتشر في الدولة الرومانية ، و كما حرمت الديانة اليهودية عبادة الأوثان ؛ و بعبارة أخرى قضت على الفنون التطبيقية ، قضاءاً مبرماً ، كذلك فعل الدين المسيحي . لكنه لم ينه عن نقش الصور و صنع التماثيل و إنما دعا إلى الزهد و التقشف .
على أن المذهب الكاثوليكي المسيحي اعتمد كلياً على الفن لتوضيح تعاليمه و تصوير الحوادث الدينية و تاريخ المسيحية و سيرة أبطالها .

أما الدين الإسلامي لم يستعمل الفن فى الطقوس الدينية كما فى المسيحية و كذلك لم ينكر الفن كما فعل الدين اليهودي . ولكن كراهية التصوير جاء القصد منها البعد عن الوثنية وكذلك كراهية الترف فى هذا العصر الذى ساد فيه الزهد و التقشف و الجهاد فى سبيل الله.
واستخدمت الفنون استخداماً قوياً في التعبير عن الآراء العالمية الدينية ووضعها موضع التنفيذ ،"فاكتسبت الفنون بدورها ثراء بفضل الأفكار الشائقة الملهمة التي كانت يراد التعبير عنها: كقصص الآلهة ، والملائكة ،و القديسين ، و الشياطين ، و قصص الجنة و الجحيم ، و أصل الإنسان و مستقبله ، كما اكتسبت ثراء أيضاً عن طريق الفرصة التى أتيحت لها لتجميل العبادة الإلهية بكل وسيلة ، حتى ينال الفنان حظوة إلهية . ولقد أتاح الدين و الفن الديني بعض المجال بكل أنواع العقل ، بما في ذلك العقلية المفكرة والنشيطة ، والجمالية ، والحالمة." (١)

وعن العلاقة بين الفن و الدين كما يراها هيجل فى كتابه " فلسفة هيجل الجمالية " أن الفن شأنه شأن الدين و الفلسفة ، فالفن هو الروح الذى يتأمل ذاته فى خشوع ، أما الروح الذى يفكر فى ماهيته من خلال المفاهيم ، فأعتبرها الفلسفة .
لذلك فالفن و الدين والفلسفة مضمون واحد لكنهم يختلفوا فيما بينهم ، فيوجد عنصر الروح الكلى فى الفن حدس وصورة ، وفى الدين عاطفة و تمثيل ، وفى الفلسفة فكر خالص و حر .وكثير من الباحثين يرى أن هيجل يجعل من الدين أساساً للفن ، و أن هناك صلة وثيقة بين الدين و الفن و يكشف هيجل أن الدين و الفن جزء من فلسفة الحضارة ، فالدين حين يظهر فى حضارة ما يكشف تاريخ و فكر هذه الحضارة التى يظهر فيها ، فهو يرصد مع المسيحية الحضارة الجرمانية

---

* الكتاب المقدس : "أي كتب العهد القديم و الجديد" ، دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط الإصحاح العشرون من سفر الخروج.

(١) توماس مونرو:- التطور فى الفنون ، ترجمة محمد على أبو دره ، لويس إسكندر جرجس ، عبد العزيز توفيق جاويد ، الجزء الثاني ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ ، ص ٢٦٨ .

ويرصد مع الإسلام الحضارة الإسلامية ، وحتى الحضارات التى لم تعرف الدين المنزّل مثل الحضارات الإفريقية و الآسيوية فإنها نشأت على دين تاريخي أو أسطوري .

وحقيقة الفن عنده فى مضمونه ، و مضمونه هو الفكرة الشاملة فنجد أن تاريخ الفن يعكس لنا فى الحضارة الإنسانية علاقة الشكل بالمضمون فنجد أن حقيقة الفن هي تطابق العمل الفنى مع الموضوع و الفكرة و بذلك يكون الفن تعبيراً حراً عنها. فحين يشرح هيجل مثلاً فى الحضارة المصرية القديمة فهو فى نفس الوقت يشرح الفن المصرى لأنه يحلل الدين من خلال الفن فيدرُس الفن والدين باعتبارهما وحده واحدة تعبر عن مضمون واحد.
ولذلك فحين يربط بين الدين والفن، كأنه يربط بينهما فى المرحلة التى أودعت الشعوب فى الفن أسمى معانيها ، بحيث اصبح يشكل لدينا الوسيلة الوحيدة لفهم دين شعب من الشعوب ، ولكن الفن يكتسب مكانته الخاصة بعد أن يكون قد تطور الدين ، و حقق ماهيته الفعلية ، فالفن قد يكون من بعض الوجوه ديناً حين لا يكون الدين قد تجلى لنفسه ، و عندما لا يكون قد فهم نفسه على أنه دين منزّل ، و لذلك لعله من الأفضل أن نقول أن الجمال عند الإغريق دين بدل من الدين الجمالي ، لأننا نجد لدى الإغريق الخلط بين عبادة الألهة و عبادة الأشكال الفنية .
وعلى الرغم من أن هدف و مضمون الفن و الدين و الفلسفة واحد ، لكن هيجل لا يوحد بينهما لأن الفن يتميز عنهما فى امتلاكه القدرة على إعطاء تصور حسي عن المعاني الرفيعة يجعلها فى متناولنا .

ورغم أنه يميز بين الفن والدين والفلسفة من جهة ، و يوحد بينهما فى المضمون من جهة أخرى ، إلا أنه يرى أنه لا يمكن الاستغناء بواحد عن الآخر ، لأن كل منهم يختلف فى الشكل الذى يتمثل فيه الوعي المطلق و الفرق بين الأشكال التى يتخذها كل من الفن والدين والفلسفة ترجع إلى الكيفية التى يدرك بها كل منهما المطلق Absolute . وأول أشكال هذا الإدراك هو"المعرفة المباشرة"، فالمعرفة تنظر لكل شيء من خلال وجهه النظر الحسية و الموضوعية . فالحدث الفنى هو الذى يعطى الحقيقة شكل التمثيلات الحسية Sensuous Represention بمعنى أن الفن لا يتوقف عند الدائرة الحسية ، بل يتجاوزها لكي يجعل الروح الكوني قابلاً للتصور و الإدراك .
فالفن لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات غير القابلة للتمثيل الحسي موضوعاً له ، و إنما لابد لموضوعاته من أن تحمل إمكانية تمثيلها الحسي و لذلك فالفن لا يتناول التصورات الدينية التى لا تقبل التمثيل الحسي ، و بالتحديد التصورات الموجودة فى الأديان المنزلة ، و لذا يفسح الفن المجال للدين لكي يعبر عن المطلق من خلال التصور الواعي .

أما ثاني الأشكال ، وهـو شكل التصور الواعي الذي نجده فى الدين ، و ثالث الأشكال فهو شكل الفكر الحر الذى نجعله فى الفلسفة .

ولا يمكن للفن أن يحل محل الدين رغم أن المضمون و الحقيقة واحد فيهما ، و هيجل يشرح ذلك بمثال ، وهو إذا كنا نعجب بالنحت اليوناني ، فانه مهما كان لدينا الإعجاب شديداً بصور النحت اليوناني ، و تماثيل وصور المسيح ، فإن هذا يعجز عن إجبارنا على الإيمان بآلهة اليونان ، الركوع لصور المسيح ، لأن الإيمان الذى يتطلبه الدين منا، يركز على شكل التصور الواعي ، ولا يرتكز على التمثلات الحسيه للإلهي التى تعطى انطباعاً بالسر والغموض ،لأن لغة الدين تختلف عن لغة الفن لذلك نجد أن الدين يأخذ شكل التصور، فينطلق المطلق من موضوعية الفن إلى داخلية الذات، وإذا كان الفن يثير لدينا مشاعر الحياة الداخلية، فإن هذا لا يمثل سوى جانب واحد من الوعي الديني الذى يهتم بالحياة الداخلية، و يتضح الفارق الجوهري بين الدين والفن ، إذا تأملنا العمل الفنى الذى يمثل الحقيقة (الروح) فى شكل حسي مطابقاً للمطلق أو مطابقاً لله ، فإن الدين يضيف إلي ذلك التقوى Piety التى تشكل الموقف الداخلي تجاه الموضوع المطلق ، فالعمل الفني لا يجبرنا على الإيمان أو اتخاذ موقف داخلي ، تجاه الموضوع المطلق ، بينما الدين يساعدنا عن طريق التقوى على تحديد هذا الموقف الداخلي .

وبهذا يمكن أن نقول أن الفن والدين كل منهما يلبى احتياجات معينه داخل الإنسان لإدراك الحقيقة ، و يمكن لمن لم يقنع بالفن والدين ، يجد فى الفلسفة الشكل الأصفى للمعرفة ، الذى يتحد فيه الفن و الدين ، فالفلسفة تجمع بين موضوعية الفن وبين ذاتية الدين ، فتأخذ من الفن جانبه الحسي و تأخذ من الدين الذاتية التى تطهرت و صفت ، فهي تجمع بين ذاتية الفكر وموضوعيته. *

ويتضح لنا من هذا أن الفن و الدين والفلسفة ليس ظواهر معزولة عن بعضها أو عن التاريخ و الحضارة التى تنشأ فيها .

وعندما نبحث فى الفنون و الحضارات المختلفة فى مصر ، نجد أن مصر كانت ملتقى الكثير من الفنون . فنجد الحضارة المصرية القديمة .. الفن المصرى القديم ، و الحضارة الإغريقية والرومانية .. الفن الإغريقي و الروماني و الهيللينستى ، و بعدها الفن البيزنطي و القبطى والإسلامي و الفن الحديث والمعاصر فى الخاتمة .

و عندما نتناول بالدراسة الأعمال النحتية فى هذه الفنون نجد أن المادة المفضلة عند النحات هي التشخيص وفى بحثنا هذا نتطرق إلى مفهوم التشخيص .

---

* رمضان بسطاويسى محمد غانم : فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ، ص ٨٣ : ١٠٩ .

مفهوم التشخيص :-

ولعله من المفيد أن نتعرف بدقة على معنى التشخيص ، و أقرب الطرق إلى هذا هو معنى المصطلح فى القاموس فنجد فى المنجد فى اللغة والأعلام :
" **الشخص** ج أشخص وأشخاص و شخوص سواء إنسان وغيره تراه من بُعد ، يطلق على الإنسان أيضاً ذكراً أو أنثى ، وعند المولدين : التمثال الذى يصنع من الحجارة و غيرها . " (١)

ونجد لهذا المصطلح فى محيط المحيط "**الشخص** فى الكليات : هو الجسم الذى له مشخص و حجميه وقد يراد به الذات المخصوصة و الهيئة المعنية فى نفسها تعيننا عن غيره . و **الشخص** أمر عدمى عند المتكلمين. وقال فى التعريفات أن الذات تطلق أعمر من الشخص لآن الذات تطلق على الجسم و غيره و الشخص لا يطلق إلا على الجسم . " (٢)
ونجد أيضاً فى المعجم الوسيط : "**الشخص** كل جسم له ارتفاع و ظهور ، وغلب فى الإنسان . (وعند الفلاسفة) : الذات الواعية لكيانها المستقلة فى أرادتها ." (٣)
ونجد أن " الفن المشخص عكس الفن التجريدي فهذا الفن يستمد مواضيعه من الطبيعة ." (٤)

ومن التعريفات السابقة يمكننا أن نفهم أن التشخيص فى الفن يراد تشخيص كل ماله جسم (الإنسان سواء، أو الحيوان ، أو الطير) .
وبالبحث فى فنون الحضارات المختلفة التى شهدتها مصر وجدنا الأعمال الفنية جميعا لم تتخلى عن التشخيص وسوف استعرض فنون هذه الحضارات لألقى الضوء على أهمية التشخيص فى الفن وكيف تعامل الفنانون معه بالرغم من ظهور فترات وجد التحريم فيها كالفن القبطى والإسلامي.

التشخيص بين التحريم و الضرورة :-

ففي عصور ما قبل التاريخ نجد أن إنسان العصر الحجري نقش على الجدران و على الأواني الفخارية رسوم لكائنات حية من إنسان وحيوان وكانت لها

---

(١) المنجد فى اللغة والأعلام: دار المشرق ، بيروت - لبنان، ١٩٩٤ .ص٣٧٨ .
(٢) المعلم بطرس البستاني : محيط المحيط - قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، ساحة رياض الصلح - بيروت .
(٣) إبراهيم مصطفى – أحمد حسن الزيات – وآخرون : المعجم الوسيط ، دار الدعوة استانبول - تركيا ، سنة ١٩٨٩ ص ٤٧٥.
(4) Denis Thomas :Dictionary Of Fine Arts, Hamlyn, London, New York. Sydny. Toronto.

دلالة سحرية أو دينية بدأ عمله بمحاكاتها " وفى وسعنا أن نقول أنه فى نفس الوقت قد أخذ يستقل عن الطبيعة ، بل أخذ يجندها فى خدمته . وفى بيان هذا نقول : أن فى عملية المحاكاة هذه شيئاً سحرياً قد مكن الإنسان من السيطرة على الطبيعة . فعندما كان يقلد حيواناً ، سواء بأن يتخذ لنفسه شكلا كشكله ، أو يصدر صوتا كصوته . كان فى مقدوره عند ذاك أن يجذبه و يستدرجه إلى مسافة أقرب إليه. ومن ثم تقع الفريسة فى يده على نحو ايسر . ومنذ ذلك الوقت بدأ انسان ما قبل التاريخ فى إضفاء أهميه بالغة على كل أشياء التماثل والتشابه. "(١)

فمثلا عندما مارس النحات القديم نحت الأشكال البشرية كان يحرص على إبراز أماكن معينه و يهمل مناطق أخرى خاصة الوجه، وذلك لغرض خفى ، ربما لعدم تعرف الفريسة عليه ، بينما يبرز أيضاً ولغرض نفعي مناطق إما لغرض الجنس أو الإخصاب أو كرمز للأمومة فشكل(١) يمثل سيدة من الفخار الملون تؤكد فكرة الأم الإلهة ، وشكل (٢) يمثل رجل من الفخار الملون كرمز الخصوبة.

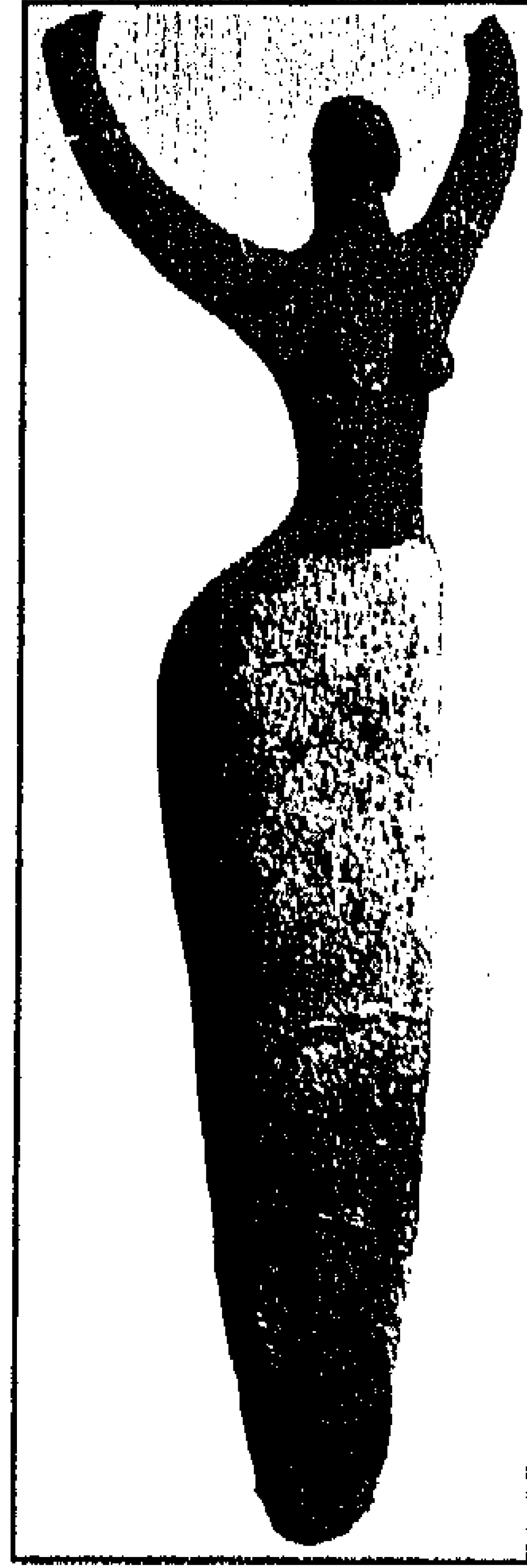
وقد تناول الفنان الحيوان كموضوع هام ، سواء بالنحت المجسم أو النحت البارز أو التصوير ، وقد يدمج النحت و التصوير معاً ليؤكد الفكرة ، و باستخدام النتوءات و التجاويف التى فى الجدران ، فالتجويف مثلا قد يستخدمه ليؤكد كتف الجاموس ، و النتوء ليؤكد بطنه الممصوص ، وربما لم تكن البداية مسألة كتلة منحوتة بل كانت مسألة القوى الموحية ، و الكامنة فى الظلال الملقاة.

ومثال على هذا نحت بارز على مقبض سكين شكل (٣) لأشخاص و حيوانات تشهد على مهارة الفنانين في عصور ما قبل التاريخ ، " إلا أن هذا السكين المؤرخ في عهد جرزيان (Gerzeenne) يدين شهرته إلى زخرفة مقبضه العاج .فعلى الوجه الأول بطل يدرب اثنان من الأسود ، وهذا الشخص يشبه جلجامش مصارع الحيوانات فهي بنفس الأسلوب المنحوت على حائط في مقبرة هيراكونبوليس عُثر عليها في أواخر عصر جرزيان . وفى أعلى اللوحة يوجد كلبين حراسة و أسد يهجم على تيس .أما الوجه الأخر للمقبض فيصور معركة بحرية تشبه التقاليد المصرية في مقدمة ومؤخرة السفن و يرتدى الخصوم زي غير موحد وهذا النموذج للنحت البارز عُثر عليه في " جبل العرق " بصعيد مصر. "(٢)

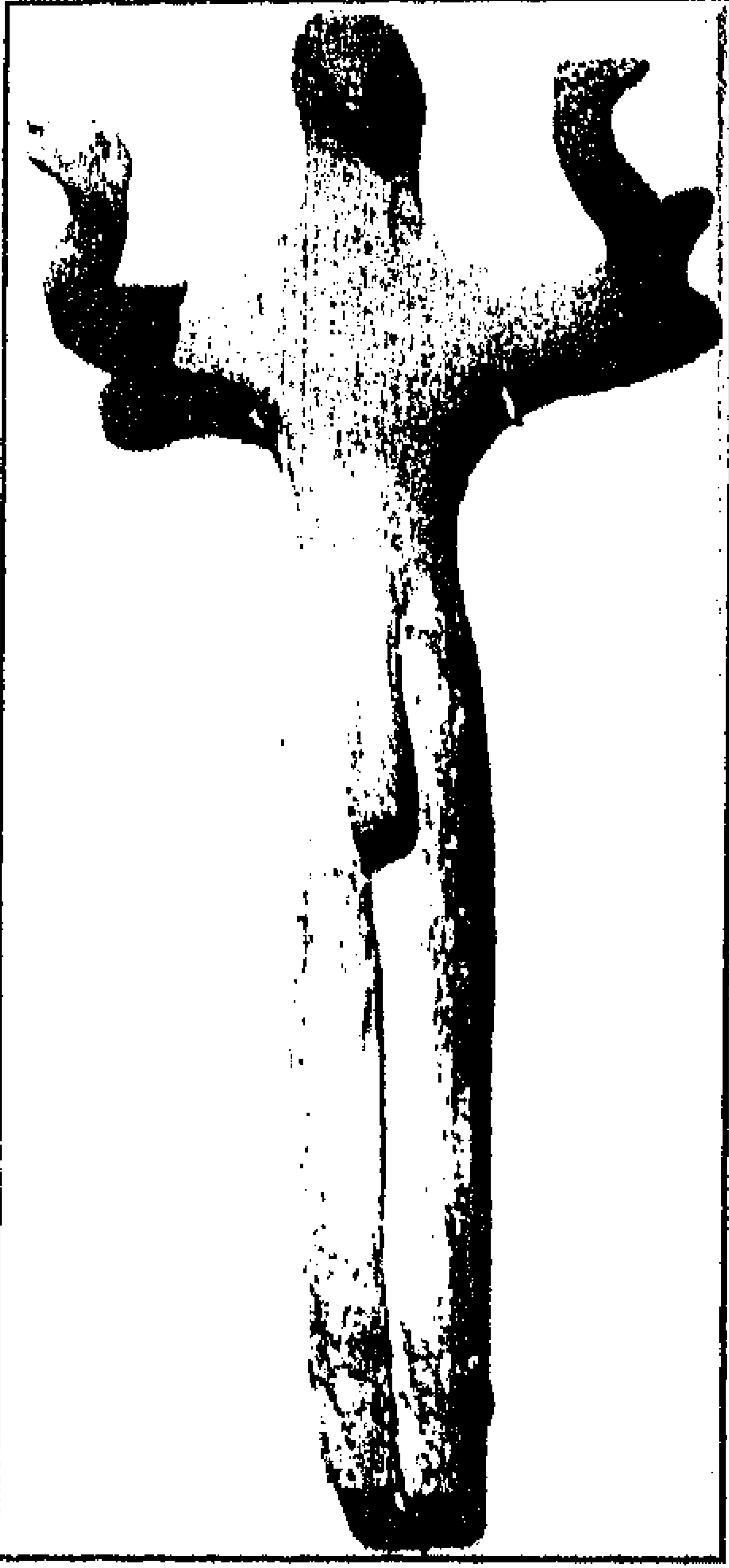
---

(١)عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان – دار القلم ، بيروت ، لبنان. ص١٧.

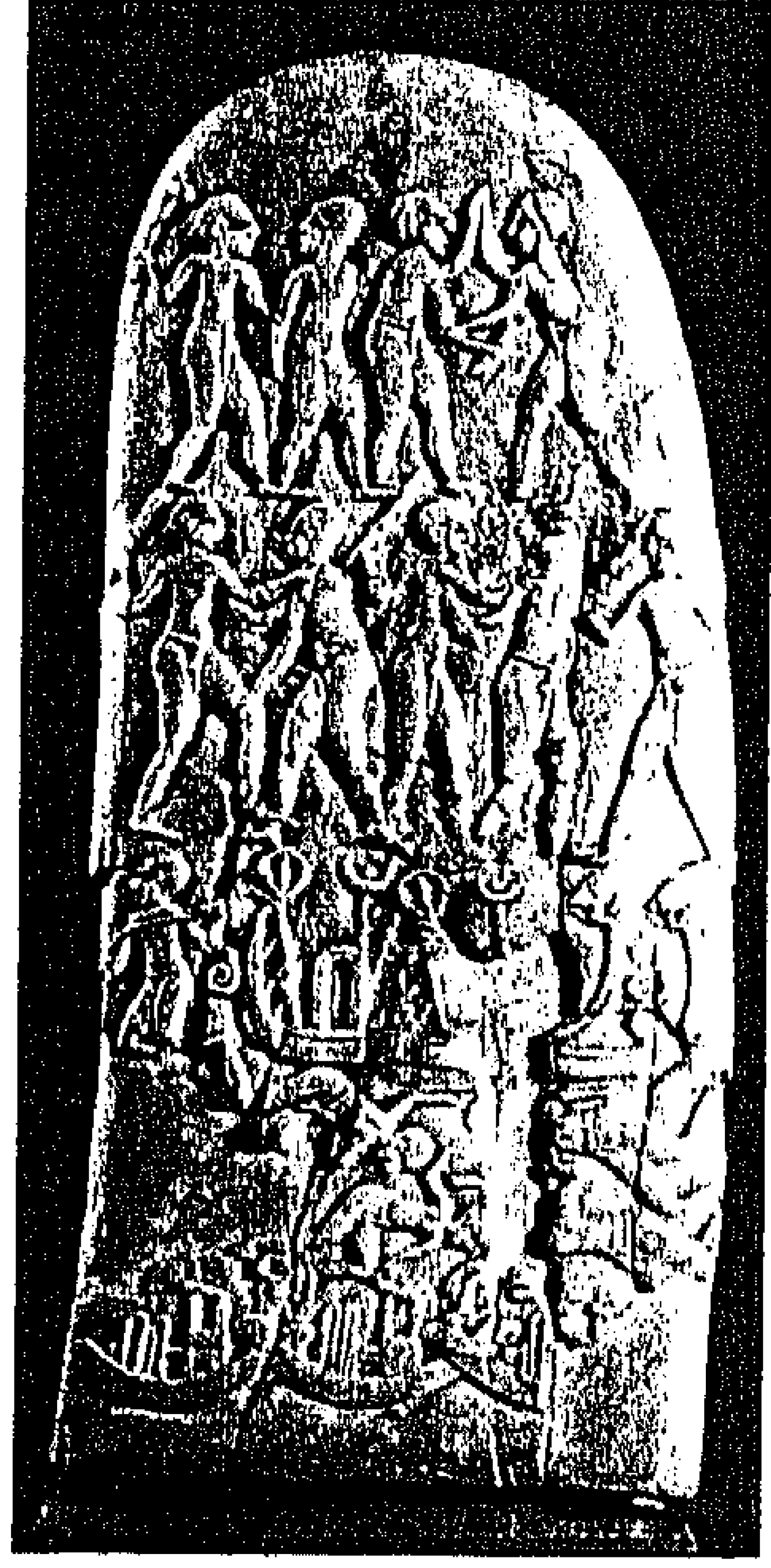
(2)Grahame Cliark , James Mellaart , M.E.L. Mallowan : " Aux portes De L ` Histoire " les premiers Age De L ` Humanite` , Sous la direction – Cyril Aldred , thames and hudson , london , 1961,p 102 .



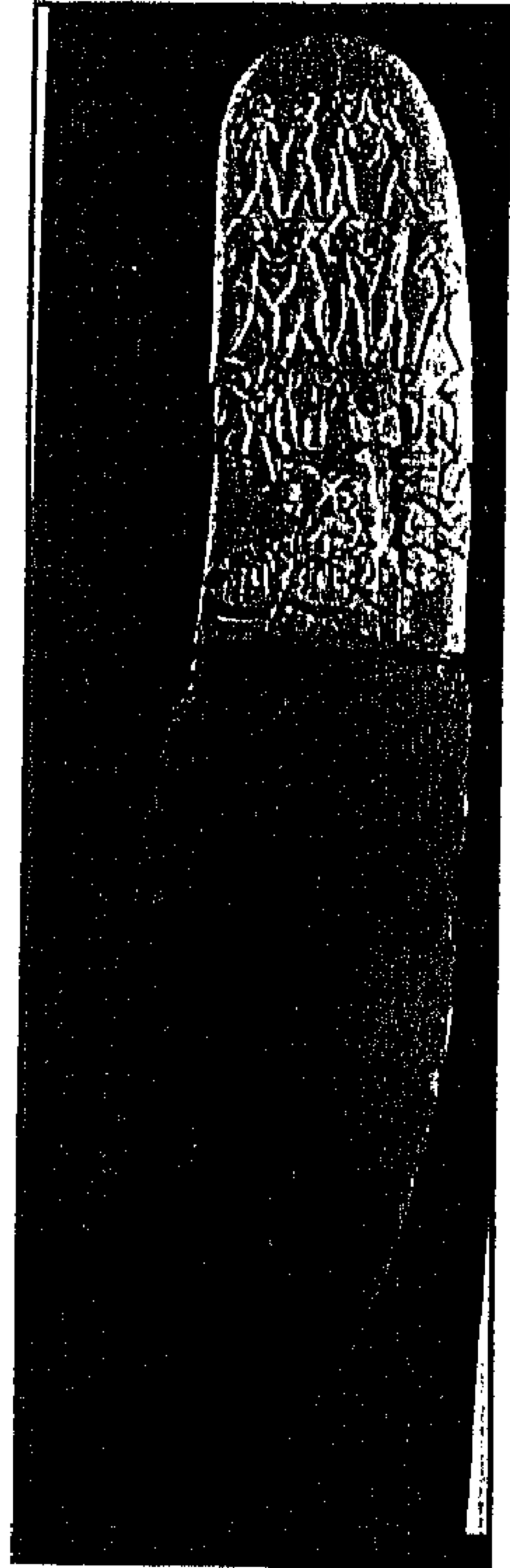
شكل (١)
تمثال سيدة من الفخار الملون - عصر ما قبل التاريخ



شكل (٢)
تمثال رجل من الفخار الملون - عصر ما قبل التاريخ







شكل (٣)
سكين مقبضه من العاج - عهد جرزيان - ما قبل التاريخ -
عثر عليه في جبل العرق بصعيد مصر

ففنان العصر الحجري " عندما كان يصور حيواناً على صخرة ، كان ينتج حيواناً حقيقياً ، ذلك لأن عالم الخيال و الصور ، ومجال الفن و المحاكاة المجردة لـم يكـن قـد أصبح فـى نظـره ميداناً خاصـاً قائماً بذاتـه ، مختلفاً عن الواقـع التجريبي و منفصلا عنه. "(١)
و بذلك وجدنا أن التشخيص فى الفن البدائي كان ضروري للفنان للتعبير عما يريد تصويره عبر الواقع .

و الفن المصرى القديم جاء فى خدمة العقيدة ، عقيدة البعث بعد الموت البحث عن الخلود من خلال التماثيل و النقوش التى ستبعث فيها الحياة ، و يتحتم أن تكون فى شكل ومادة غير قابلين للفناء .

" فالفنان المصرى لم يكن يصنع تمثاله ليعرض على الجماهير، وإنما كان التمثال فى أغلب الأمر يوضع فى المقبرة ، فى مكان مظلم . فهدف المثال تحقيق فكرة دينية." (٢)
حيث كان الفنان ينشد المثالية فكان" يصور الأشخاص و العناصر فى أفضل وأحسن الأوضاع لتبدو في شكل مثالي بغير عيوب . فكان يصور الملوك و الأمراء فى أفضل سني عمرهم أي سن الشباب ، و نادراً ما نجد تمثالاً أو صورة لملك فى سن الشيخوخة أو به عجز و كذلك أتباعه وخدمه ليس فيهم أي عيب ، و حتى القرابين والنذور و حيوانات الحقل .. صورها الفنان المصري القديم في المقابر و المعابد على هيئة مثالية وفى أحسن صورة . وهدفه من هذا تحقيق هذه المثالية فى الحياة الثانية عند البعث ."(٣)

فتمثيل الإنسان و الحيوان فى النقوش و المنحوتات فى الفن الفرعوني كانت تمثل طقوس دينية و تقديم القرابين و قد مثلت مواضيع عن الصيد و مشاهد للقتال و الانتصارات و صور للملك الإله و الحيوانات المؤلهة كما في شكل(٤) الذى يمثل صلاية نعرمر، عثر عليها من كوم الأحمر هيراكونبوليس وعلى الناحيتين للبالتة التى هي على شكل درع توج برأسين لحتحور بينهم أسم حورس للملك نعرمر فى تكوين مع قطاع رأسي واضح . " ويمثل الملك على إحدى الوجوه يرتدى التاج الأبيض ويمسك أسيرا أجنبيا و يحرسه الإله حورس بينما

---

(١) ارنولد هاوزر : الفن و المجتمع عبر التاريخ، الجزء الأول ، ترجمة : فؤاد زكريا ،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩م، ص ١٨ .
(٢) نجيب ميخائيل إبراهيم : محيط الفنون ١ ، الفنون التشكيلية " مصر والشرق الأدنى القديم من فجر التاريخ حتى عصر الاسكندر ،دار المعارف بمصر- كورنيش النيل القاهرة، ص ٢٣.
(٣) صبحي الشاروني : فنون الحضارات الكبرى ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٩٦، ص ١٧٩ .

الوجه الأخر فيرتدى الملك التاج الأحمر و يستعرض أعوانه جثث الأسرى." (١) والوجهين يحتويان على نقوش للملك و أعدائه ، وحول صحن طحن الألوان فى المنتصف حيوانان خرافيان تلتف رقابهما. وبهذه اللوحة نجد البطل الرئيسي فيها تشخيص لملوك مؤلهة و حيوانات .

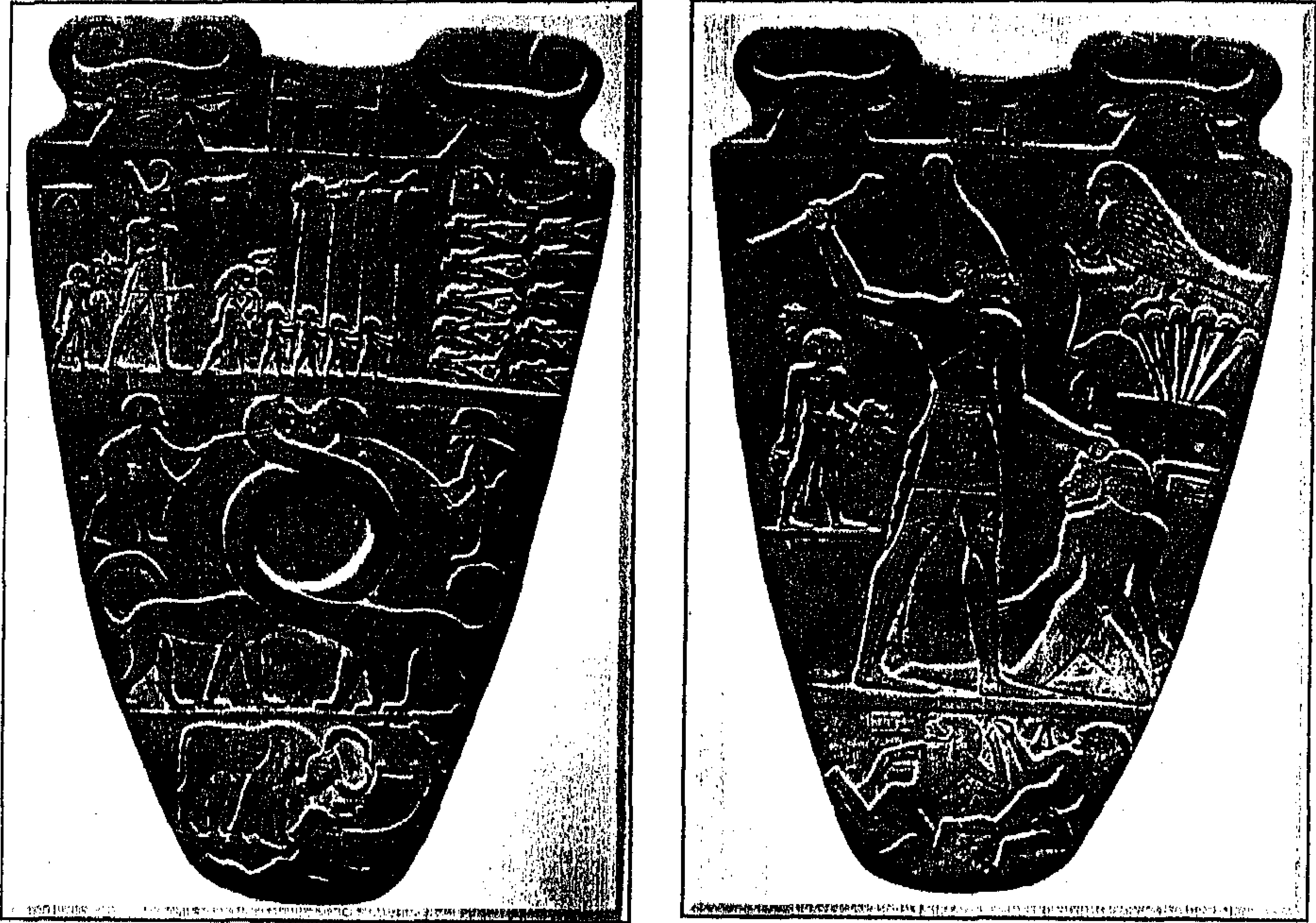
ثم جاءت الحضارات الإغريقية والرومانية فتناولت فنونها جمال الجسم البشرى ، فآلهتهم على هيئة البشر . أما الحيوانات سواء الحقيقية أو الخرافية فقد لعبت دوراً ثانوياً فى هذه الفنون .
" و أهم موضوعين عولجا فى الفن اليوناني هما الأساطير و الحياة اليومية . و لكي تعرف ما تعنيه المناظر المنحوتة أو المرسومة يجب أن تكون على إلمام بالأساطير اليونانية وما تحكيه عن الآلهة و الأبطال .أما مناظر الحياة اليومية فهذه تحكى نفسها بنفسها وتمدنا بمعلومات قيمه عن عادات اليونان و ألعابهم وحروبهم و حياتهم المنزلية ، وعن عادتهم في حياتهم العملية في الزراعة و الصناعة ، و الجنائز و غيرها ." (٢)

وكان الغرض من فن النحت فى العصر اليوناني دينياً ولاسيما فى عهوده الأولى فكان يزين المعابد و استخدم أيضاً فى أحياء ذكرى الأحداث الهامة كالانتصارات فى الحروب أو فى الألعاب الرياضية أما عن العادات الجنائزية فكان من حق الفرد أن يكون له تمثال و شاهد ينصبان فوق قبره .

أما الفن الروماني فكان فى بادئ الأمر دينياً يتمثل فى المناظر الدينية التى تمثل بعض الآلهة و مناظر تخليد ذكرى المصارعين ومناظر للمصارعة .
وكذلك أهتم الرومان بنحت تماثيل لحكامهم أمثال الأباطرة **يوليوس وأكتافيوس ، أوغسطس** " فمن أشهر التماثيل الشخصية تمثال أوغسطس الذى يوضح شبه و شخصية القائد فى زيه العسكري شكل(٥) . و يتضح فى هذا التمثال اهتمام الفنان بتوضيح عظمة الإمبراطور و قوته ."(٣)
وكذلك فى تمثال **أفروديت ربة كيندوس Cnddus** شكل (٦) الذى أنتجه **براكستيليس.** و قد أثار براكستيليس في القرن الرابع علي العرف القديم ، فعرض لنا لأول مرة تقريباً جسم المرأة عارياً خلاباً كشيء جدير بالإعجاب و إنعام النظر

---

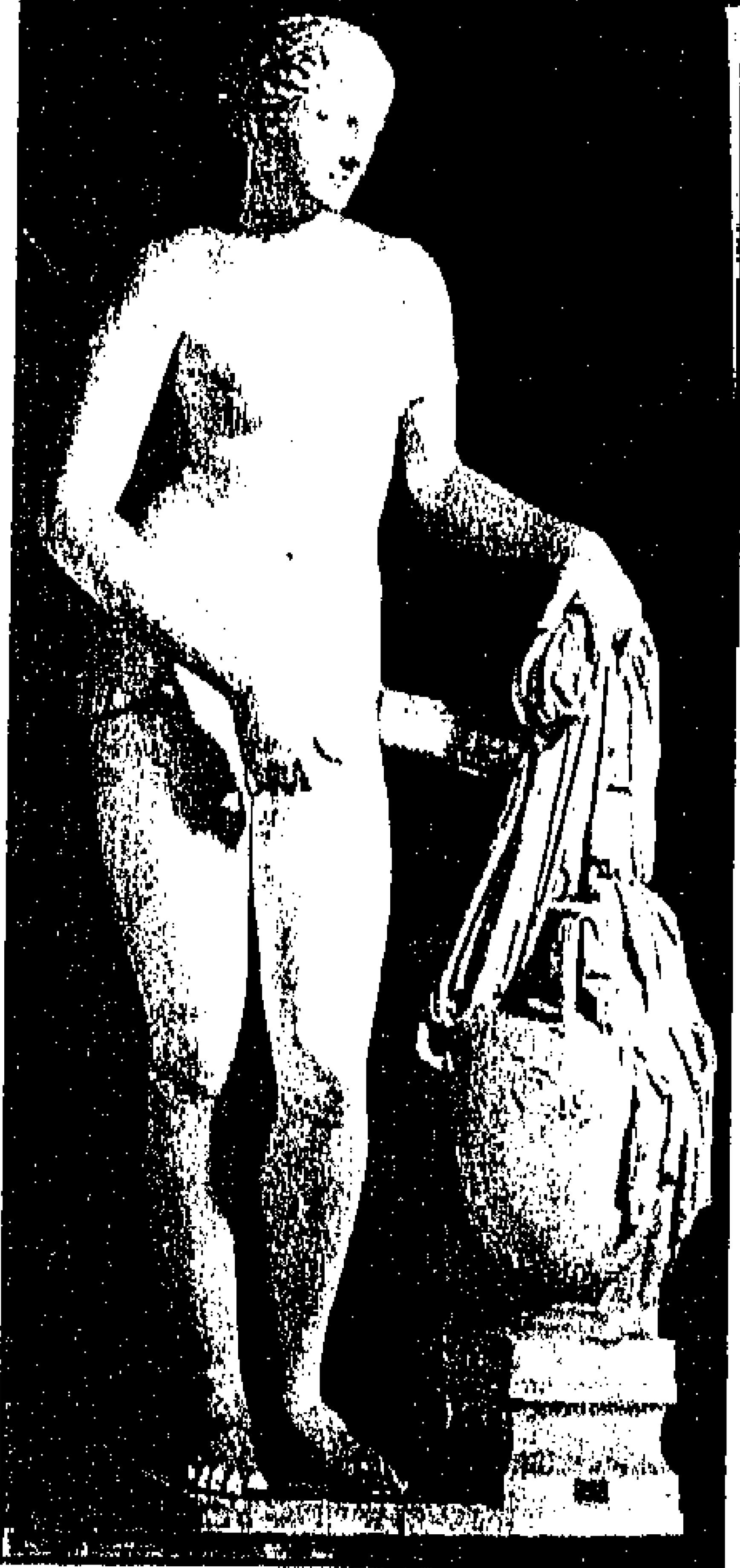
(1) Ina Shaw : The Oxford History Of Ancient Egypt , Oxford University Press,P.87 : 81 .
(٢) هنري رياض : محيط الفنون .١ . الفنون التشكيلية ، " الفن اليوناني حتى أخر العصر الهيلليستى" ، مرجع سبق ذكره ص ٥٦.
(٣) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط و العالم القديم – الطبعة السادسة ، دار المعارف ، القاهرة سنة ١٩٩١ ، ص٣٠٥ .



شكل (٤)
صلابة نعرمر - عثر عليها في الكوم الأحمر - هيراكونبوليس - الآن بالمتحف المصري بالقاهرة



شكل (٥)
تمثال أوغسطس - للمثال براكستيليس



شكل (٦)
تمثال أفروديت ربة كيندوس - للمثال براكستيليس

من أجله هو .. " وقد أثار تمثاله أفروديت ربة كيندوس ، موجه من عبادة الجمال اكتسحت اليونان كلها، و غيرت مجرى الذوق العام . ثم تلته بسلسلة من تماثيل الجمال العاري لا عدد لها. " (١)

أما عن النحت البارز الروماني نجده يهتم بنحت الأشخاص كما سنرى فى " رصيعة الإمبراطور أوغسطس شكل (٧) التى تمثله جالساً إلى جوار تجسيد لروما. وتعد هذه التحفه أكبر رصائع اليشب الأسمر التى حفظتها لنا الأيام. "(٢)

وكل هذه الأعمال التي تمثل الآلهة اعتبرت فيما بعد أوثانا فعندما جاءت المسيحية حرمت عبادة الأوثان ، فحوربت فكان الاضطهاد و التعذيب للشعب الذى يرفض تقديم القرابين لآلهة الرومان التى كانت تحكم مصر فى هذا الوقت ، و نشأ نزاع بين المسيحية والوثنية فى هذا الوقت. فنجد الأعمال النحتية القبطية فى مصر غلبت على النحت البارز دون التماثيل فزعاً و خوفاً من الرجوع إلي الوثنية و مخالفة تعاليم الدين المسيحى كما ذكر فى الإصحاح العشرون من الوصايا العشر و بالرغم من هذه التعاليم و الوصايا التى أوصى بها الرب وجدنا فى الأعمال الفنية القبطية تصوير للكائنات الحية .

وأيضاً فى الفنون الإسلامية عند فتح مكة كان الحرم الشريف مكاناً يعبد حوله التماثيل وعندما فتح الرسول (ﷺ) مكة أمر بتحطيم هذه الأصنام . و لكن بالرغم من هذا وجدنا فى الفنون الإسلامية الكثير من الأعمال النحتية التى تحتوى على التشخيص و هذا يفسر لنا أن الفنان بالرغم من التحريم الذى وقع عليه من عبادة الأوثان ، لا الفن . لم يتوقف أمامه الفنان ولكن الضرورة ألزمته بأن يستخدم فى تصميماته التشخيص للتعبير الفنى و لم يجد له بديل بالرغم من وجود عناصر أخرى أوجدها الفنان المسلم كالخط العربي والأشكال الهندسية والزخرفية ولكنها لم تسد حاجة الفنان للتعبير.. فلجأ إلى التشخيص و التحوير معا.

و يذكر هيجل فى كتابه " فلسفة هيجل الجمالية ": " الحرية تظهر فى الفن عند هيجل على مستويين، أولهما أن الفن تعبير عن الحرية لأنه تعبير عن الحياة الداخلية ، وثانيهما أن العناصر الأساسية لوحدة الشكل و المضمون فى أي عمل

---

(١) يوسي جارد نر: " عبقرية الفن اليوناني و علاقتها بألعاب القوي " ، نشرة السير أ.هامرتون - تاريخ العالم ، مج ٢ ، ترجمة إدارة الترجمة بوزارة المعارف ، مكتبة النهضة المصرية، بدون تاريخ ، ص ٦٦٣ .

(٢) ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن " العين تسمع والأذن ترى " الفن الروماني ،الجزء العاشر، مج١ ، الهيئة العامة للكتاب. ص ٢٦٥ .

فنـي تـنطوي علـــى صــراع بـين الحـرية والـضرورة مـثل اللحـن فــى العمـل الموسيقى. " (١)

هذا يقودنا بالضرورة إلى الربط بين النحت و الدين ، فليس هناك شك في أن القيم الدينية ، قد أثرت و تأثرت بالفن بما قد لا نجد له نظيراً في أي مجال آخر . حيث " لعب فن النحت أدواراً سحرية و دينية و سياسية علي مر العصور ، كما كان أحد الوسائل الهامة لتسجيل التاريخ الحي للشعوب القديمة ، و لقد أختلف دور النحـت باختـلاف المجتمـع الـذي نشـأ فيه ، فهو أما وثني تماماً أو وسيلة سحرية ، أو هو يتبع مدرسة الفن للفن في خدمة المجتمع ... الخ ." (٢)

و**الوثـن** نجـده في محيط المحيط " بمعني الصنم أو ما له جثة من خشب أو حجراً و فضة أو جوهر ينحت . و كانت العرب تنصب الأوثان و تعبدها . " (٣) و **الوثن** أيضاً ما اتخذ من دون الله . أما في لسان العرب لابن منظور : " قال ابن الأثير : الفرق بين الوثن و الصنم أن الوثن كل ما له جثة معمولة من جواهر الأرض أو من خشب و الحجارة كصورة الآدمي تعمل و تنصب فتعبد ، و الصنم الصورة بلا جثة . و منهم من لم يفرق بينهما و أطلقهما علي المعنيين . و كانت العرب تنصبها و تعبدها ، و كانت النصارى تنصب الصليب و هو كالتمثال تعظمه و تعبده ، و لذلك سماه الأعشى وثناً ، و **قال :**

تطوف العفاة بأبوابه　　　كطوف النصارى ببيت الوثن

و أراد بالوثن الصليب . قال : و قال عَدِيُ ابن حاتم قدمت علي النبي (ﷺ)، وفي عنقي صليب من ذهب فقال لي : الق هذا الوثن عنكَ ، أرادَ بهِ الصليب. *

و قد ورد في هذا الصدد المقصود بالوثن في بحث الدكتور محمد السيد السيد العلاوي : إن الوثن هو الشكل الذي يصنعه الإنسان بنفسه ثم يعبده إذ أن الإنسان لم يعبد فقط التماثيل التي صنعها ، و إنما عبد مظاهر الطبيعة و ظواهرها أيضاً ، فكانت بمثابة الوثن الذي يمثل القوي الخفية القادرة المتصرفة في أقداره .

ففي العصور السابقة للإسلام كانت هناك الأصنام و الأوثان التي صنعها النحات كما كانت هناك الأعمال الفنية الخالصة التي صنعها الفنان أيضاً . و يبدو

---

(١) رمضان بسطاويسي محمد غانم : فلسفة هيجل الجمالية ، مرجع سبق ذكره . ص ٩٥ .
(٢) محمد السيد السيد العلاوي : النحت بين الفن و الوثنية ، بحث (علوم و فنون) – المجلد الرابع –العدد الأول – السنة الرابعة – يناير ١٩٩٢ . ص ٣٧.
(٣) المعلم بطرس البستاني : محيط المحيط ، مرجع سبق ذكره.
* بتصرف من مرجع ابن منظور : لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ . ص ٤٧٦٥.



شكل (٧)
رصيعة الامبراطور أوغسطس من حجر اليشب الاسمر "الأونيكس" - القرن الاول بعد الميلاد - متحف الفنون بفيينا

هذا واضحاً في الأعمال التي تمثل الآلهة و الملوك و الأعمال التي تتناول الحياة اليومية للعامة من الناس ، لذلك فإنه مما يساعد علي اختيار و تحليل العمل الفني.. هو تحديد وظيفته .. و التمسك بالمضمون المعلن للعمل النحتي كذلك ، والذي يشير صراحة إلي كون العمل يمثل إلهاً أو انه يمثل موضوعاً اجتماعياً أو تاريخياً. فالعمل الفني من الممكن تقسيمه من حيث المضمون إلى ثلاثة أنواع :

(١) إما يكون وثنياً خالصاً .
(٢) أو يقدم مضموناً لا أخلاقياً و بذلك يعتبر فناً هابطاً رخيصاً و ليس وثنياً .
(٣) أو يكون عملاً فنياً خالصاً من المرحلتين السابقتين .

و يشير الدكتور محمد السيد السيد العلاوي في بحثه الفرق بين العمل الفني و الوثن فيذكر أن الفنان قد يطمع في أن ينال عمله أكثر من الإعجاب فيستعير بعض السمات التي يتميز بها الوثن أحياناً من حيث الشكل و أحياناً من حيث المضمون ، و يؤكد لنا ذلك أنه ليس كل فن وثنياً ، و لكن لابد و أن يكون للوثن نفس تأثير العمل الفني إلا أن مهمته التأثير علي عقيدة الإنسان ، كذلك العمل الفني محل للنقد و التحليل ، أما الوثن فهو فوق النقد من قبل الوثني ، أما من جهة الناقد أيضا يمكن للناقد فرض أن يكون الوثن أفضل لو أنه قد تم فيه بعض التغيير ، كذلك أختلف شكل الوثن في الحضارات عنه في القبائل البدائية ، كما أنه أرتبط بالشكل الشائع للفن في المجتمع الذي نشأ فيه و لذلك فهو أحد صور الفن . *

و قد تأثر الفن القبطي والإسلامي ببعض الفنون كالفن المصري القديم و الفن الإغريقي و الروماني التي تحتوي أعمالهم علي مفردات لمفاهيم الوثنية .

مفهوم الوثنية في الفن القبطي :-

كانت مصر ولاية رومانية عام ٣٠ ق.م و عند ظهور المسيحية بدأ المصريون في اعتناق الدين الجديد خفية خوفاً من الاضطهاد ، و قد ازدادت الاضطهادات ضد المسيحية لسببين :

١- أن الديانة المسيحية كانت تحرم عبادة الأوثان كما كانت تحرم عبادة الإمبراطور لأن المسيحية تؤمن بوجود إله واحد مثلث الأقانيم الخالق الأوحد سبحانه و تعالي .

٢- إيمان المسيحية و تمسكها الشديد بتحرير العبيد باعتبارهم مؤمنين صاروا اخوة في الإيمان ، بينما كانت الإمبراطورية الرومانية تعتمد علي عاملين أساسيين

---

* محمد السيد السيد العلاوي : النحت بين الفن و الوثنية ، بحث (علوم و فنون) مرجع سبق ذكره . ص ٤٦ .

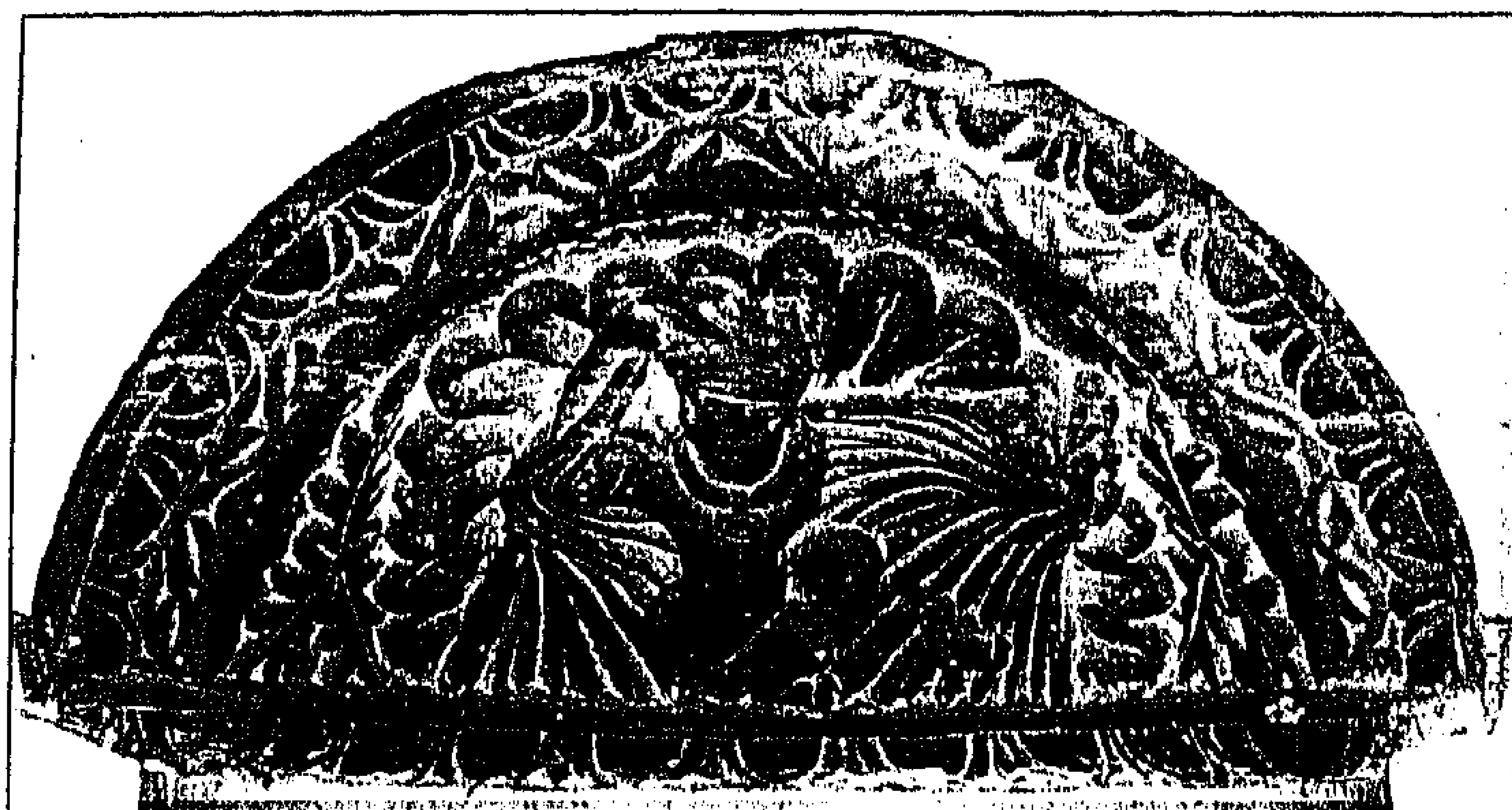
أولهما عبادة الإمبراطور ، و ثانيهما استعباد غير الرومان ، و يستدل على ذلك فى سفر أعمال الرسل عندما حاول الوالي الروماني ضرب بولس الرسول إلا أن بولس أعلن أنه من الرعية الرومانية لذا فقد تنحى الوالي عن ضربه. "(١)
فجاء فنهم ثمرة لتوقان الشعب المصرى للتعبير عن ذاته فى ظل قيم روحية تختلف تماماً عن العقائد الوثنية. " و بديهي أن يلجأ الفنان فى أول الأمر إلى تقليد ما يراه من نماذج إغريقية أو رومانية أو مصريه أو ساسانية مع محاولة التخلص من بعض المظاهر الوثنية التى كانت تتميز بها منتجات هذه الفنون. " (٢)

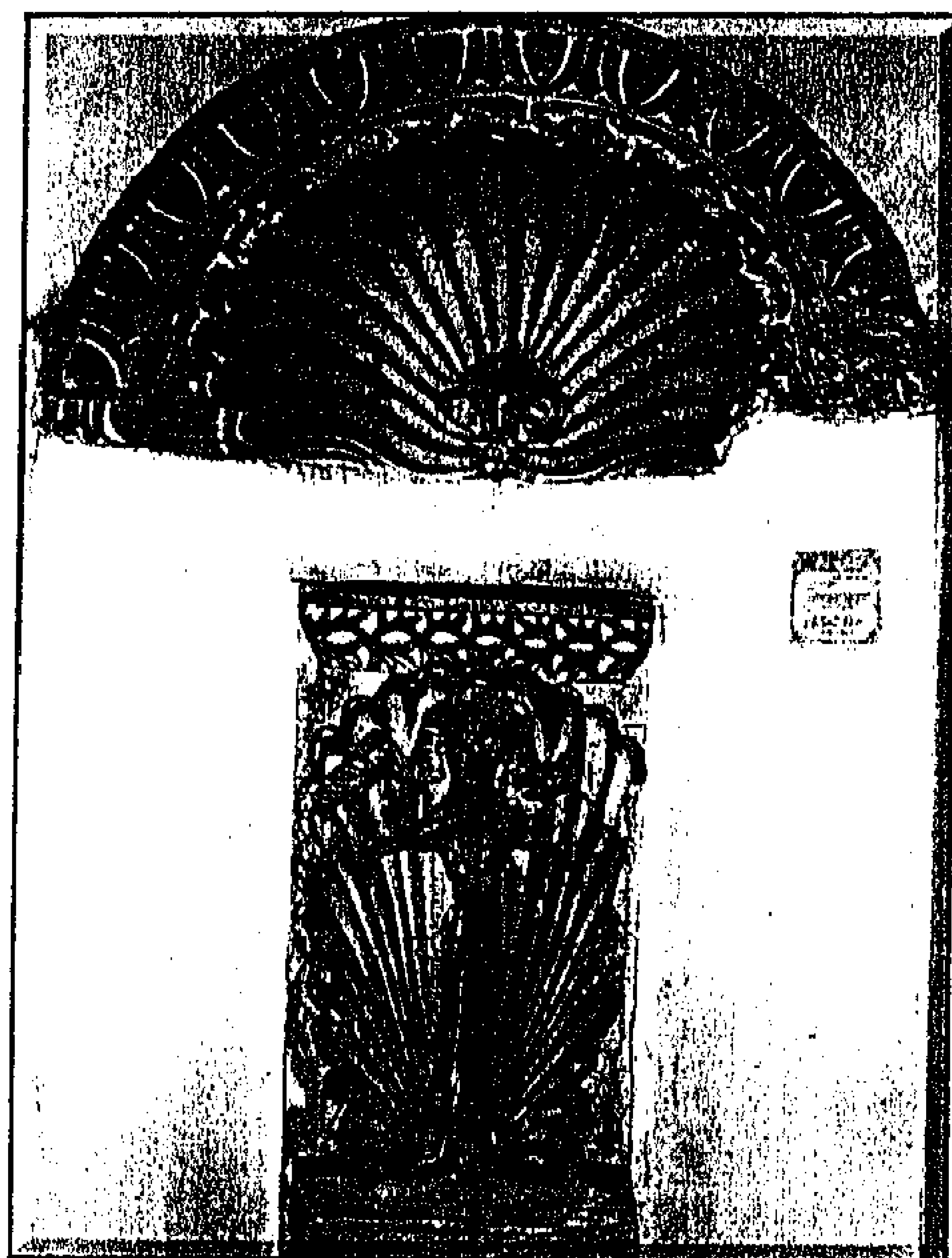
فالانتقال من الفن الوثني الروماني إلى الفن المسيحى يثير لدينا إحساس بالتناقض ، ففي روما عاصمة الإمبراطورية الرومانية وفى عالم البحر المتوسط عاش الفن المسيحى و الفن الوثني قرابة ثلاث قرون جنباً إلى جنب ولم يكن أحد يتوقع أن هذه العقيدة المتواضعة سوف تخلع العقائد الرسمية الوطنية.

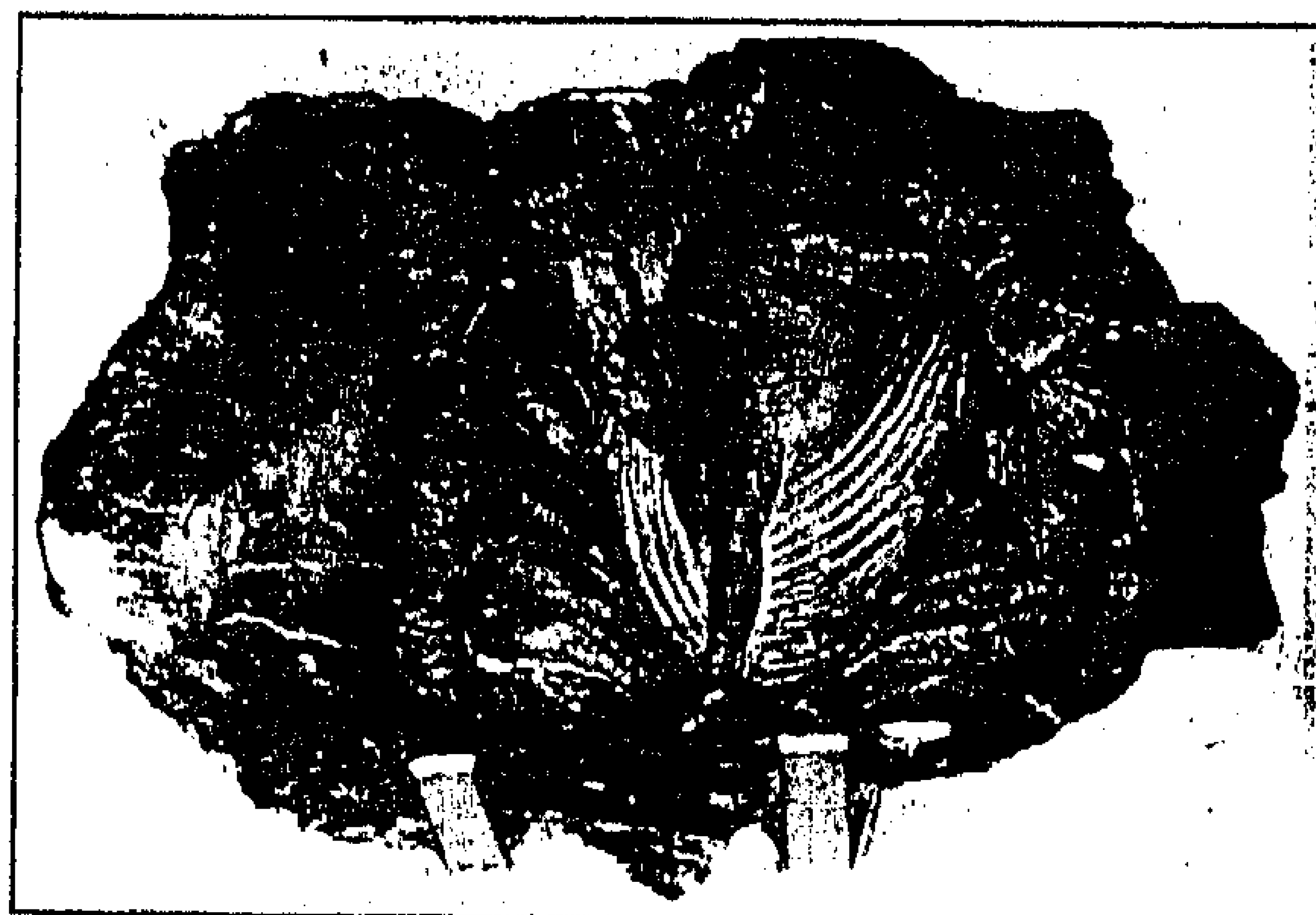
وبالرجوع إلى الفن القبطى فى مصر وجدناه فى مراحله الأولى القرن الرابع و الخامس الميلادي ، فن له طراز روماني متأثر بالفن الهيللينستى وموضوعاته وثنيه مستمدة من الأساطير الإغريقية و الرومانية كما يتضح من شكل (٨) الذي يمثل مجموعة قطع من الحجر الجيري من أهناسيا ، و تظهر بها زخارف بارزة تصور الإلهة أفروديت خارجه من صدفة وهى من الآلهة الإغريقية الوثنية .
وفى مرحلته الثانية من القرن الخامس والسادس الميلادي ، قد مر بمرحلة انتقالية لاستمرار ظهور عناصر الموضوعات الوثنية السابقة جنباً إلى جنب الرموز المسيحية . فنرى فى جدار عثر علية فى سوهاج شكل (٩) نحت بارز يصور طفلان عاريان مقتبسان من الإله إيروس. ويحيط بالمجموعة تفريعات من نبات الأكنتس ، والإله إيروس إله الحب عند الإغريق ، وفى وسط الإكليل صليب .
أما المرحلة الثالثة من القرن السادس و السابع الميلادي ، نجد خلو زخارفها من التأثيرات الوثنية الهيللينستية التي تقلد الطبيعة و تسود فيه عناصر الرموز و الشخصيات المسيحية . فنجد فى المتحف القبطى إفريز مستطيل من الحجر الجيري منحوت عليه بالنحت البارز والغائر منظر رائع يمثل جنى ثمار العنب شكل (١٠) .
و تسبق هذه المرحلة فترة أهناس الأولى التى عثر فيها على منحوتات وثنية ذات أصول إغريقية رومانية و ترجع أثارها إلى أواخر القرن الثالث أحياناً و تعرف بالفترة قبل الفن القبطى .

---

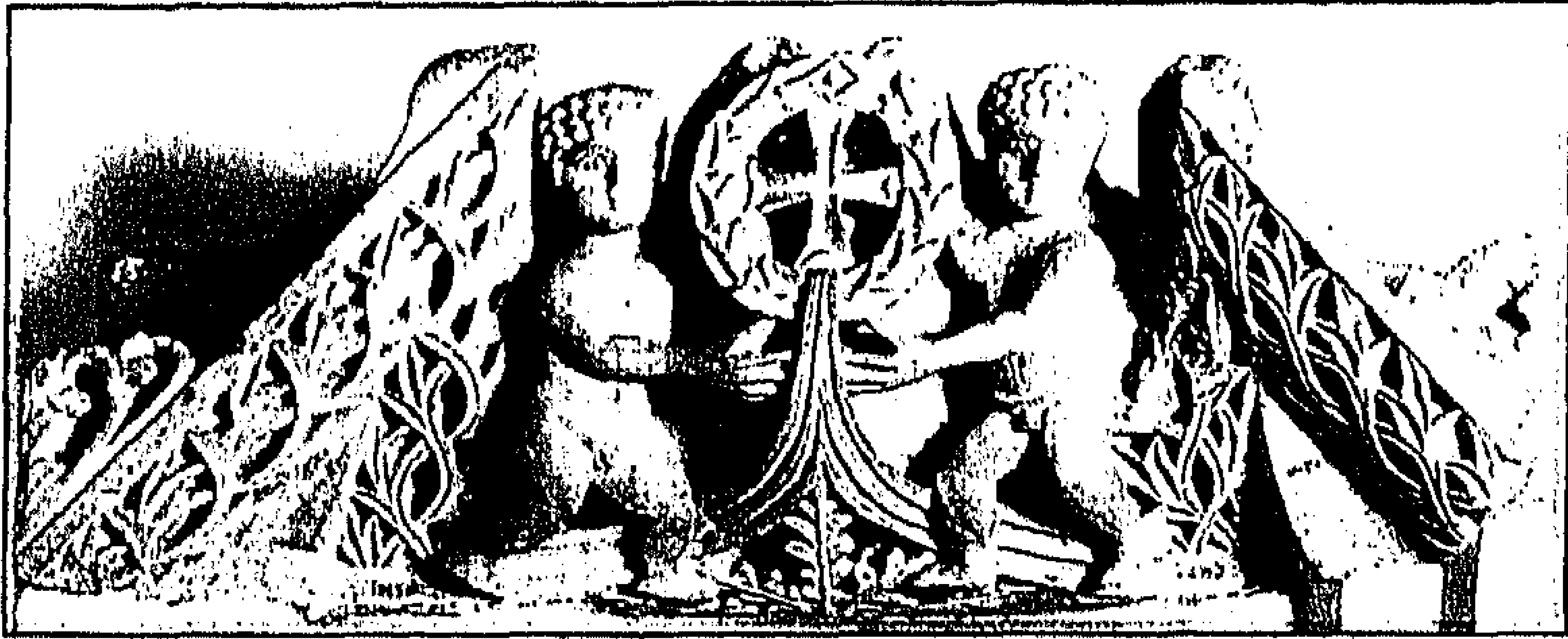
(١) حشمت مسيحه : الآثار القبطية،الجزء الثالث،معهد الدراسات القبطية بالقاهرة ١٩٨٤، ص١
(٢) أبو صالح الألفي : الموجز فى تاريخ الفن العام ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة - القاهرة ، ص١٣٩ .







شكل (٨)
مجموعة قطع حجرية تمثل أفروديت خارجة من صدفة - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٩)
واجهة شبه مثلثة من الحجر الجيري - سوهاج أو الفيوم (أهناسيا؟) القرن
الرابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة

(أ)



(ب)



(ج)



(د)



(هـ)



شكل (١٠)
إفريز من الحجر الجيري يمثل جني ثمار العنب - القرن(٦-٧م) المتحف القبطي بالقاهرة

فنجد أن الفنان القبطى بجانب الموضوعات و الأساطير الوثنية التى اتخذتها هذه المراحل، قد نزع إلى رسم تكوينات تمثل حيوانان متقابلان أو متدابران تفصلهما شجره ، وهى تعد من ضمن بقايا علاقات تشكيلية وثنية بقيت و تناولها الفنان القبطى وبعده الفنان المسلم .
فهذه الشجرة تذكرنا بديانة (**زرادشت**) التى قامت فى بلاد فارس و كانوا يرسمونها محروسة بأسدين أو حيوانيين خرافيين شكل (١١) و كانوا يسمونها شجرة الحياة . وغيرها من العناصر الوثنية التى أقبل عليها الفنان القبطى ، و لكنه نزع إلى إحلالها من الجانب الوثني . فيمثل ظهور هذه المناظر فى إطار مسيحي.

ويذكرجودت جبرة فى كتابه " المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة" إن التحول من الوثنية إلى المسيحية فى الفن القبطى كان مشوباً فى البداية بقدر من الخلط و التداخل ، ولذلك فان الأمر تطلب بعض الوقت من الفنانين المسيحيين للوصول إلى اللغة الفنية الملائمة التي تعبر عن العقيدة المسيحية ، و ربما تم إضفاء صيغة مسيحية على بعض الموضوعات الوثنية لتنقل رسالة تتمشى مع القيم المسيحية ، فمثلا أصبح دونيسيوس رمزاً للخلود ، و هرقل رمزاً للصبر والجلد ، بل لقد رأى البعض فى منظر الإله زيوس متخفيا فى شكل البجع و مضاجعاً ليدا – طريقة مألوفة لتصوير التجسد الإلهي . وفى الحقيقة ، كما يرى البعض ، أن استخدام هذه الموضوعات بعينها يعتبر فى حد ذاته رمزاً لانتصار المسيحية على الوثنية. *

مفهوم الوثنية فى الفن الإسلامى:-

ظهر الإسلام فى منطقة شبه الجزيرة العربية حيث كانت ديانات شعوب هذه المنطقة إما وثنية أو يهودية . فهناك قبائل اليهود و هناك قبائل تعبد الأصنام و غيرها من المعبودات.و بدخول الإسلام و فتح مكة على يد رسول الله (ﷺ) و صحابته :

" كان أول عمل لهم بطبيعة الحال تحطيم الأصنام لأنها كانت أوثاناً تعبد من دون الله ، ولكن هؤلاء الصحابة عندما دخل عدد كبير إلى مصر وفيهم من أشترك فى فتح مكة ومنهم من شاهد واقعة تحطيم الأصنام أو عرفها لم يحطموا التماثيل الضخمة للفراعنة القدامى لأن هذه التماثيل لم تكن أوثاناً فى ذلك الوقت لأن العبادة المصرية كانت عند دخول الصحابة قد انقرضت. "(١)

---

* جودت جبرة: المتحف القبطى وكنائس القاهرة القديمة ، مع إسهامات لأتوني الكوك ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، الطبعة الثانية ،١٩٩٩.ص ٣٨.

(١) عبد المعطى بيومي :- مقال بعنوان " الصور المجسمة و التحف بالمنازل حلال" ، جريدة الأهرام بتاريخ ٨ يناير ٢٠٠١

وقد وجدنا فى بعض الأعمال الفنية أن لها تأثيرات وثنيه تبعاً لخضوع المناطق العربية إلى نفوذ الفرس فى الشرق ، و الدولة الرومانية الشرقية فى الغرب . فمثلاً ذوات الأربع المجنحة و الحيوانات الخرافية و الطيور وخاصة الديك والأزهار الهرمية الشكل فجميعها ترجع فى نشأتها إلى الفن الساسانى الذى يعتبر مصدر من المصادر التى أستمد منها الفن القبطى بعض عناصره التشكيلية " ومن الملاحظ أن طائر الحمامة قد أستخدم بكثرة ضمن العناصر التشكيلية ، وهذا الطائر أستخدم ضمن الرموز التشكيلية المسيحية ، و كان يرمز إلى (روح القدس) وكذلك الإبريق الموجود فى المتحف الإسلامي شكل (١٢) الذى يمتاز برشاقة فى الشكل ودقة فى تنفيذ وحداته الزخرفية ، و تناسب بين أجزائه المختلفة ،وأهم ما يستلفت النظر فيه صنبوره الذى على شكل ديك كبير ناشراً جناحيه و منقاره كأنه يصيح ، و لعل لاستعمال الديك علاقة بما كان فى الديانة الزرادشتية التى كانت سائدة فى إيران قبل الإسلام ، و التى تعتقد بوجود إلهين ، واحد للشر ، وواحد للخير – و النار فيها مقدسة باعتبارها مبعثا للنور رمز الحياة و طاردة للظلمة رمز الشر، فالديك يصيح عادة عند شروق الشمس فهو يبشر بذلك بإشراق النور و الخير. "(١)

فاستمرار الرموز ذات الطابع الوثني في العادات و التقاليد و في العناصر التشكيلية ليس بغريب ، " فقد حدث مع بعض الصحابة و منهم فاتح مصر و واليها (عمرو بن العاص) ، إذ كان خاتمه علي شكل ثور ، و كان الثور رمزاً لإله القمر الذي كان يعبد في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام – علي الرغم من نواهي الدين – و هذا الحيوان يرجع إلى الطوطمية الجاهلية . و هذا الشكل من المعتقدات عند أهل الجزيرة العربية قبل الإسلام أدي إلى أن كثير من البطون و العشائر قد سميت بأسماء حيوانات منها : كلب ، و ذئب ، و دب ، و نسر ، و ثعلب ، و فهد ، و هرّ، و ثور وغير ذلك من أسماء حيوانات تختلف حسب اختلاف المحيط الذي تكون فيه عبدة الطوطم. " (٢)

فخلال المرحلة الأولى التى مر بها التصوير التشبيهي فى الإسلام التى تبتدئ منذ حياة الرسول وحتى ظهور التأثير الفارسي فى عهد المأمون " نرى فن التصوير العربي يحمل تأثيرات غريبة لم تأت عن أفكار فلسفية و جمالية مستوردة ، ولكن جاءت عن تقاليد فنية شائعة فى المنطقة التى ظهر فيها الإسلام و بخاصة بلاد الشام ، وكانت هذه التقاليد ذات أصول فارسية (مانوية) نسبه إلى

---

(١) بتصرف من مرجع محمد محمد عبد المنعم صالح : "علاقات تشكيلية مصرية إسلامية " ،رسالة ماجستير مقدمة لقسم النحت- بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ، ديسمبر ١٩٧١، ص١٣١.

(٢) نفس المرجع السابق ، ص ١٨٢ .



شكل(١١)
قطعة من الحجر الجيري تمثل أسدين متقابلين و متدابري الرأس تفصل بينهما شجرة - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٢)
إبريق من البرونز من مصر أو سوريا - القرن (٨م) - متحف الفن الاسلامي بالقاهرة

ماني وهو الزعيم الروحي الذى جعل التصوير أساساً فى العقيدة ، و إلي أصول بيزنطية مستمدة من التقاليد الإغريقية التى قدمتها فلسفة أفلاطون و أروسطو.
ومما لا شك فيه أن السكان المحليين فى بلاد الشام هم الذين نقشوا كثيراً من الرسوم و الصور و التماثيل التي مازالت موجودة على جدران قصر الحير، و قصير عمره ، و خربة المفجر ، و واجهه قصر المشتى ."(١)

فنجد أن الإسلام لم يحرم الفن و لكنه حرم الوثنية فى الفن " فنحن نعلم أن التماثيل والأوثان التى كان العرب يتبركون بها قبل الإسلام ، ما هي إلا تماثيل رومانية قديمة كانت ترد مع التجار من بلاد الشام ، و قد حملت أهميه قدسية أو تعويذه أولاً ، و لكنها ذات قيمه فنية غريبة ، و هكذا كانت هذه الصور لصفتها الوثنية و لجماليتها الغريبة مرفوضة من الإسلام ." (٢)
و للرسول (ﷺ) بعض الأحاديث فى هذا الصدد و التى سوف أتناولها بالتفصيل فى فصل بعنوان " فلسفة الفن الإسلامي و موقف الإسلام من الفنون التشكيلية ".
ومن الواضح أن الرسول فيها : لم ينه عن التصوير و إنما رفض الرسوم التى تحمل مفاهيم وثنيه مستوردة و رسمت بأساليب واقعية غريبة على الذوق العربي .

و لهذا جاءت فترات أخذ الفن شكلاً تجريدياً بعيداً عن مطابقة الطبيعة خوفاً من عبادة هذه الأشكال فيما بعد ، و الانزلاق فى الشرك كما فى العصور القريبة لعهد الرسول كالعصر الأموي و العباسي و جاءت فترات أخرى كالعصر الفاطمي والأيوبي شهدت بازدهار فنونها وظهور الرسوم الحية الآدمية و الحيوانية بحريه مع الاحتفاظ بعدم ظهور مواضيع وثنية أو تصوير النبي (ﷺ) أو الصحابة وهم الأتقياء المكرمين خوفاً من أن يرتفعوا إلي مرتبة أعلى من المكانة التى و ضعهم فيها الإسلام بعيدا جدا عن مكانة الإله .

****

(١)عفيف بهنسى : الفن الحديث فى البلاد العربية ، دار الجنوب للنشر ، اليونسكو ، سنة ١٩٨٠ ، ص١٤ .
(٢) نفس المرجع السابق ، ص١٥ .

الفصل الثاني

دراسة تاريخية للفن القبطي وتطوره وانتشاره

تمهيد تاريخي

صارت مصر ولاية رومانية بعد انتصار **أوكتافيانوس** على **أنطونيوس** عام ٣٠ ق.م في موقعة أكتيوم و بوفاة **أغسطس** قيصر (أوكتافيانوس) فى سنة ١٤ م. حكمت مصر من الإسكندرية على يد (وال) يدعى **Prefect** ، كان يمثل إمبراطورية و له السلطة على النواحي المدنية و العسكرية . وكانت الإسكندرية ذاتها و كما هى العادة تتمتع بمركز خاص ، و يقوم بإداراتها حاكم أطلق عليه لقب **Archontes** الذى يعنى صاحب السلطات التنفيذية Magistrate و أثناء حكم الإمبراطور **فسباسيان** (٦٩ – ٧٩ م) قسمت مصر إلي ثلاثة أقسام هي : مصر العليا، و الوسطى ، و السفلي ، و كان يدير كل قسم نائب للحاكم يسمى Epistrategis مسئول أمام الوالي .

لقد كانت مصر تحت حكم الاباطرة الرومان خاضعة لنظام إقطاعي يشبه ذلك الذى كان موجودا بإنجلترا خلال العصور الوسطى ، فى تلك البيئة ، و فى ظل ظروف القهر التى عان منها الفلاحون المصريون جاءت المسيحية عن طريق القديس **مرقس***.

" ولابد أنها كانت تحمل نفس الجاذبية بالنسبة لهم ، كما كانت بالنسبة لجموع الفقراء و العبيد اللذين شكلوا الطبقة الدنيا فى المجتمع الروماني .
و كان على المسيحية فى بدايتها أن تتنافس مع المذاهب و العبادات و الفلسفات المنتشرة فى العالم الروماني .لقد كانت لكل دولة فى الإمبراطورية ألهتها الخاصة بها ، و لم تكن مصر هى أقلها ، و قد أثبتت الإحصائيات وجود ألفين من الآلهه أو الكائنات السحرية التى تنتمي إلي نوع أو أكثر.
أما أكبر مذهبين فلسفيين وثنيين فى ذلك الوقت فقد كان هما المذهب الرواقى و الأفلاطونية الجديدة ."(١)

---

*القديس مرقس : هو أحد الأربعة الذين كتبوا الإنجيل و يسمى إنجيله بإنجيل مرقس . أما بالنسبة للأقباط فهو كاروز الديار المصرية و مؤسس الكنيسة و البابا الأول للإسكندرية .

و القديس مرقس أحد السبعين تلميذا. وقد ولد في مدينة القيروان أحد المدن الغربية الخمس الواقعة في شمال أفريقيا . وهاجرت أسرته و هو صغير إلى فلسطين و هو أول من بشر بالمسيحية فى مصر ، وقد حضر إلى الإسكندرية فى عام ٤٥ ميلادي وقتل عام ٦٨ ميلادية و لأنه جاهر بمعاداته لعبادة سرابيس و دفن فى الإسكندرية حتى القرن التاسع عندما أخذ جسمانه أحد تجار البندقية ووضعوه في كنيستهم بميدان سان مارك بالبندقية وأخيرا أعيد الجثمان فى ٢٦ يونيو عام ١٩٦٨ ووضع فى الكاتدرائية الجديدة بالعباسية .

(١) بربارة و اترسون: أقباط مصر ، ترجمة – إبراهيم سلامة إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢، ص٤٧.

فرسمت الرواقية صـورة المجتمـع المثالي المنظم و الملتزم بالأخلاقيات العملية و بالرغم مـن أنهـا وصلت إلي قمتها عندما أجازها الإمبراطور **ماركوس أوريليوس** (١٦١ – ١٨٠ م) كفلسفة مرشدة له ، فقد ظلت لعدة قرون تجتذب العقلية الرومانية بوصفها فلسفة المقدرة العلمية ، وعن الأفلاطونية الجديدة التى ازدهرت فى الإسكندرية فى العصر الروماني فقد اعتمدت على عوامل روحية معينـة كانت ضمـن تعاليم أفلاطون التى انضمت إليها التعاليم الصوفية الشرقية و هى عكس الرواقية . و الطبيعة التجريدية للأفلاطونية الجديدة "لم تحوزا القبول لدى الجماهير الجاهلة و غير المتعلمة ، و بدلاً من ذلك بحثت هذه الجماهير عن الـراحة فـى متاعب حياتها فـى الـديانات الغامضة العديـدة التـى حفلـت بهـا الإمبراطورية الرومانيـة . لقد أمـدت شمـال إفريقيـة و الشـرق هذه الجماهير بشعائر دخيلة و غامضة ، بالإضافة إلي ما قدمته مصر وهى الإلهة إيزيس التى أصبحت فى العصر الرومانى تستقبل و توحى بملامح عبادة شعبية سرية ، خاصة فى روما نفسها .أما بلاد اليونان فقدمت الإله ميثراس إله النور الذي يسـاعد الناس فـى هذه الحياة ، و يحميهـم فـي الحياة الأخرى وكانت هناك ميـول لهـذه الديانـة تمهد للمسيحية ، و لابد أنها أعدت بسهولة المكان الذى احتلته المسيحية نهائياً."(١)

و نظـر الرومـان إلي المسيحيـة في البـداية علـى أنها مجرد عبادة سرية أخرى ، أو شكل أخر لليهودية المباحة رسمياً. و كانت فلسطين التى تتضمن منطقة اليهودية التى يعيش بها اليهود جزءاً من الإمبراطورية الرومانية منذ سنة ٦٣ ميلاده. وعند صلب المسيح كانت القومية اليهودية تجيش بالغضب. و لابد أن رئيس الكهنة **قيافا** قد أذاع أن أتباع المسيح ، وهم يدعون أنه المسيا المنتظر وقد جاء ليحرر اليهود من الحاكم الأجنبي ، قد أغضبوا الرومان مما قد يدفع بهم إلى تدمير الأماكن المقدسة وربما أمة اليهود.
وبالفعل " تأكدت مخاوف قيافا عندما نسبت الثورة ضد الرومان سنة ٦٦ للميلاد ولم تنته إلا بعد ذلك بأربع سنوات فى شكل كارثة كاملة عندما قامت الفرق الرومانية المنتصرة باقتحام أورشليم وحرق الهيكل (المعبد) وقتلت عُشر السكان اليهود و شردتهم ، بالرغم من أن التشريد النهائي (الشتات Diaspora) لم يحدث حتى سنة ١٣٥م .*" (٢)

"وعند ظهور المسيحية فى عهد الإمبراطور نيرون ، بدء المصريون فى اعتناق الدين الجديد ، وانتشرت المسيحية فى الإسكندرية فى القرن الثاني الميلادي

---

(١) نفس المرجع السابق ٤٧ ، ٤٨ .
(٢) نفس المرجع السابق . ص ٤٩
* الشتات النهائي حدث سنة ١٣٥م على يد هادريان الذى أخمـد أخر ثورات اليهود ضد الرومان شتتهم في كل أرجاء العالم

إلا أن المدينة أصابها تدمير عندما أمر الإمبراطور **تراجان** بكبح ثورة اليهود وقد نهبت المدينة و خربت مرة ثانية فى عهد الامبراطور كركالا(٢١٢ – ٢١٧ م) الذى أراد الانتقام من المؤمنين بالدين الجديد ، و عذب المسيحيون مرة ثانية فى عهد الإمبراطور دسيوس.

استولت زينوبيا ملكة تدمر على العاصمة الاسكندرية في عام ٢٩٦م، إلا أن ماركوس أوريليوس (٢٧٠ – ٢٧٥ م) تمكن من طردها عام ٢٧٣ م و انتقم من المدينة التى لم تقاومها . وزاد الاضطهاد و التعذيب فى فترة حكم الإمبراطور **دقلديانوس*** ، مما جعل الأقباط يبدءون تقويمهم المسيحى من سنة ٢٨٤ م و هو العام الذى اعتلى فيه الإمبراطور عرش الإمبراطورية. "(١)

وفى سنة ٣٠٥ م اضطر **دقلديانوس** إلى التنازل عن العرش بسبب حالته الصحية ، وسرعان ما تفككت إمبراطورية الذى أصلح شئونها ، وعلى ذلك ، ففي ٣١١ م كان هناك أربعة مطالبين بالحصول على لقب إمبراطور : اثنان منهم فى الشرق هما **مكسيميانوس دايا** ، **وليسنيوس** ، و اثنان فى الغرب هما **ماكسنتيوس** ، **وقسطنطين.** وظلت مصر لمدة ثماني سنوات بعد تنازل دقلديانوس تحت سيطرة **مكسيميانوس دايا**، كان فيها القيصر **جاليريوس** – ولى العهد وحامى **ماكسيميانوس** ومستشارة -أشد مضطهدي المسيحيين قسوة .

وخلال هذه الفترة ازدادت أعداد الشهداء فى مصر و استمرت الاضطهادات الوحشية لمدة أربع سنوات وفى سنة ٣١١م ، رق قلب جاليريوس وهو على فراش الموت فأصدر بالتضامن مع **قسطنطين** ، و **ليسنيوس** مرسوم سرديكا (صوفيا) مانحاً حرية العبادة لجميع أتباع العقيدة المسيحية ، لكن **مكسيميانوس** وفى أثناء هذه الفترة قبض على البابا بطرس وقطع رأسه يوم ٢٩ نوفمبر سنة ٣١٠ م وتمثل سنة ٣١٣ م ليس فقط سقوط **مكسيميانوس** بل أيضاً نهاية الوثنية فى الإمبراطورية الرومانية على يد الإمبراطور **قسطنطين** .

---

* قام الإمبراطور دقلديانوس سنة ٢٨٤م من قتل جماعة كبيرة من الأقباط في مدينة الإسكندرية وقد كانت هذه الحادثة التى عرفت بأسم حادثة (الشهداء) و التى أقيم عمود السوارى بالاسكندرية تخليدا لها .

بتصرف من مرجع سعاد ماهر محمد : الفن القبطى ، الجهاز المركزى للكتب الجماعية و الوسائل التعليمية ، القاهرة ١٩٧٧ . ص١

(١) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط " في الفترات الهيللنستية – المسيحية – الساسانية " ، الطبعة الثالثة – دار المعارف . ص٩٥.

"وبعد الاعتراف بالكنيسة المسيحية فى الفترة ٣١٢ -٣١٣م ، إحتلت الاسكندرية مركزاً مرموقاً فى مجلس الكنائس ، كما مارس المصريون جهارا بعد إعتناق الامبراطور **قسطنطين** المسيحية .وصارت مصر بعد وفاته – وتقسيم الامبراطورية بين أولاده تابعاً للإمبراطورية الرومانية الشرقية ، أغلقت المراكز الوثنية التى كانت ما تزال* باقية فى عهد **جيستنيان** ، وبعد أن إنفصلت الكنيسة الغربية عن كنيسة القسطنطينية فى القرن الخامس الميلادى كان لمصر رأى فى تعيين البطارقة ، فلما رفضت تعيين سيودسيوس بطريقاً لها أمرت الامبراطورة **تيودورا** بحرق جزء من الاسكندرية عقاباً لأهلها . وصارت مصر القديمة بعد ذلك أهم مراكز لمصر المسيحية. "(١)

وكان من نتيجة الحروب القائمة بين الدولة البيزنطية و الدولة الساسانية الفارسية أن استولى الساسانيون على مصر عام ٦١٩ م إلا أن هرقل تمكن من طردهم منها بعد فترة وجيزة ، وتخلل فترة حكمه صراع ديني بينهم و بين رجال الكنيسة القبطية مما دفع المصريون إلى الترحيب **بعمرو بن العاص** عندما فتح مصر في عام ٦٤١ م.

كيفية انتشا ر الديانة المسيحية فى مصر:-

قبل ظهور المسيحية كانت الحالة الدينية فى مصر تشهد كماً من الأديان المختلطة (المصرية و الإغريقية و الرومانية) بجانب اليهودية التى انتقلت إلى مصر مع بداية الحكم البطلمى وقد بلغت الأديان أوجها فى العصر الروماني وإن بدت بصورة أو بأخرى متأثرة بالسياسة الرومانية بعد أن تدخلت فيها عقيدة تأليه الأباطرة أو ما يطلق عليها (عبادة الإمبراطور) ، و التى احتلت مكانه مرموقة منذ عهد الإمبراطور أوغسطس .

" ولقد كان لهذا الاختلاط فى المفاهيم الدينية و السياسية أثره في أن فقد المصرى إحساسه بالعقيدة و الروحانية و العدل و القيم الأخلاقية التي ورثها عن أجداده الفراعنة ، و أصبح الدين سلعة أو سلاحاً في أيدي المستعمرين يستخدمونه تارة فى التقرب و التسامح للشعب المصرى وتارة أخرى كسياسة لمحو جذور ديانة القديمة و طمس معالمها و ذلك للحد من ظهور النزعات الوطنية التي كانت تمثل ذعراً لهم و بصفة خاصة فى عهد الإمبراطورية الرومانية إلا أن التمسك ببعض العقائد القديمة لدى المصريين كان هو السبيل وراء حفاظهم على مفاهيم الدين القديم ، و لعل استمرار عقيدة التحنيط حتى العهد المسيحى المبكر تعد دليلاً

* مكتوبة : مازالت .

(١) نعمت إسماعيل علام : نفس المرجع السابق .ص٩٥-٩٦.

على بقاء عقائد أخرى كالبعث و الخلود والثواب و العقاب. "(١)

فقد قامت الديانة المسيحية بعملية التوفيق بين المعتقدات الدينية المتعارضة Syncretism، "فقد كانت معتقداتها و طقوسها متشابهة مع ما كان موجداً فى العبادات الأخرى مثل اليهودية ، و حركة التصوف المنتشرة آنذاك ، حتى الوثنية التي كانت في مصر و بلاد فارس و بلاد اليونان فكل هذه الديانات عرفت مفهوم : الموت والبعث ، تناول القربان المقدس و التعميد ، و الخلاص ، و الاخوة الإنسانية تحت أبوة الله . كما أن إله المسيحية هو إله اليهود و الذي لا يخفى عليه شئ ، وهو فرد صمد في وحدانية و قدرته لشعب مختار و بظهور المسيحية شملت ألوهية كل البشر . و أن عيسى عليه السلام كان شخصية تاريخية فاذه."(٢)
وهكذا كانت الحالة الدينية فى مصر البطلمية و الرومانية . فعندما جاء السيد المسيح بديانته الجديدة فى الشرق فى ظل الإمبراطورية الرومانية كانت الديانة الجديدة هى الوسيلة الجديدة التى لجأ إليها المصريون فكانت المخلص الدينى لما فقدوه من عقائد دينيه و سمو روحي جردته الفترة اليونانية الرومانية.

وقد تبعت بشارة السيد المسيح حركات تبشريه كثيرة و عظيمة قام بها تلاميذه خلال القرن الأول الميلادي فى معظم أقطار العالم القديم آنذاك . ومصر التى كانت إحدى أكبر و أهم الولايات الرومانية قد وصل إليها الدين المسيحى فى وقت ظهوره فى فلسطين قبل مجيء القديس مرقس عام ٤٣م بعدة سنوات .
" وقد اختلفت المراجع التاريخية فى تحديد المكان الذى عبرت منه المسيحية الى مصر ، فالبعض يشير إلى الإسكندرية و البعض يرى دخولها عبر الصحراء الشرقية و منطقة سيناء ، و بينما يرى آخرون أن جنوب مصر كان السبيل لدخول المسيحية ، و لكن ينقصنا الدلائل الأثرية و المادية و الوثائق الخاصة بتلك الفترة المبكرة للمسيحية و التى ترجح أحد تلك الآراء .ولكن من الثابت لدينا أن القديس مرقس الإنجيلي أول من بشر بالمسيحية رسمياً فى مصر و المدن الخمسة الغربية و كان ذلك فى الإسكندرية عام ٤٣م."(٣)

فلسفة الديانة المسيحية:-

من المعروف لدى المسيحيين أن مريم هي أم المسيح التى لم تتزوج وأنجبت بعيداً عن الغرائز البشرية . وتصوروا أن الله الذى نفخ فى روح مريم هو

---

(١) عزت زكى حامد قادوس و محمد عبد الفتاح السيد :الآثار والفنون القبطية ، الطبعة الأولى ، الاسكندر يه ٢٠٠٠م ، ص٦.
(٢) صبرى أبو الخير سليم : تاريخ مصر فى العصر البيزنطي ، الطبعة الثانية ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، ٢٠٠١ م ، ص٣١ .
(٣)عزت زكى حامد قادوس ، محمد عبد الفتاح السيد : الآثار القبطية و البيزنطية ، الإسكندرية مطبعة الحضري ٢٠٠٢م ، ص٤.

الأب ، والمسيح ثمرة النفخ هو الابن، و الروح القدس التي هي أصلا القوة التي نفخ في مريم الأم و الذى تكون بسببها المولود الأزلي هو الأقنوم الثالث . وبعض المسيحيين يطلق على الروح القدس إنها مريم و يعتبرونها من هذه الناحية إلهاً.
فتصور المسيحيون ثالوثهم كما تصوره قدماء المصريين مع إختلاف بسيط فى المظهر وهو الام وكذلك عقيدة الغفران العوضى، تماماً كما كان يفعل قدماء المصريين عند تقديم الذبائح غفرناً لهم ومرضاة لآلهتهم.
ولم يكون تأثير الديانة المصرية القديمة فى الديانة المسيحية فقط وإنما أثرت فى معتقدات بعض اليهود والمسلمين فلم يكن رجوع أتباع السامرى إلى عبادة العجل بعد إيمانهم بموسى عليه السلام إلا دليلاً على هذا التأثير ورجوعاً إلى أصل عبادتهم القديمة وكذلك المسلمين فقد تأثرت بعض الفرق بهذه العقائد والفلسفات حتى وصلت إلى حد تألية على بن أبى طالب بحلول روح الإله فيه.وهم غلاة الشيعة.

أما عن عقيدة التجسد عند المسيحيين : فقد اعتقدوا أن المسيح شخصية أزلية إلهية و أنه أتخذ شخصية إنسانية عند ولادته فى هذا العالم بالإضافة إلى الشخصية الإلهية.
"وهكذا فى نظرهم أصبح المسيح إلى الأبد إنساناً و إلهاً دون أن تنقسم شخصيته و قالوا أن العلم تضرع و تجسد وأن اليهود قتلوه وصلبوه حسداً و إنكاراً لنبوته ودرجته إلا أن القتل ورد على الجزء الناسوتى فقط دون اللاهوتي ..

وقالوا أيضاً بالأقانيم الثلاثة التى هى فى نظرهم (الأب. و الأبن. و الروح القدس) و إن ارجعوا هذه الاقانيم إلى جوهر واحد. فالله فى نظرهم واحد بالجوهرية. ثلاثة بالأقنومية ويعنون بالأقنومية الصفات كالوجود و الحياة والعلم، و العلم وحدة تضرع و تجسد دون سائر الأقانيم .. و أجمع أصحاب التثليث كلهم على أن القديم لا يجوز أن يتحد بالمحدث إلا أن الكلمة اتحدت دون سائر الأقانيم – وقد حاول المسيحيون فلسفة هذا الاعتقاد ودخلوا بهذا التصور للإله فى صراع عقلى عنيف لا يزال يزداد مع الأيام حدة و عنف كلما خطا العقل خطوات فى مجال المعرفة و كلما اتسعت مداركه و إزداد علمه ."(١)

العقيدة المصرية القديمة مهداً للعقيدة المسيحية :-

كانت للعقيدة المصرية القديمة سيطرة سحرية علي عقول المصريين ، جعلتهم يتبوءوا مركز الصدارة في الحضارة بين أمم العالم القديم من الأدب و الفن و شتي مجالات الحياة الأخرى .
فعقيدة الحياة بعد الموت أهم تلك العقائد ، و أقدمها حيث أنهم اعتبروا الآخرة دار

(١)عبد الغفار محمد عزيز ، عمارة نجيب ، حسن حسين الهوارى : الدين و الإنسان "دراسات فى الأديان و المذاهب القديمة" ، الفاروق الحديثة للطباعة و النشر – حدائق شبرا ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م ، ص ٢٥١ ، ص ٢٥٢ .

الخلود لذلك بنوا لدنياهم بيوتاً من اللبن و الخشب أما قبورهم فكانت من مواد أشد صلابه حتى تتحمل تقلبات الزمن وقسوة الطبيعة.
فكان المصريون يؤمنون بوجود إله واحد كما ورد فى ديانة إخناتون و كان يرمز بقرص الشمس و يخاطبه قائلا :
"أنت الإله الواحد لا شريك لك فى الملك"
وقد ذكر هيرودت أن أهل طيبة كانوا يعرفون الإله الواحد الذى لا بدايه له الحى الأبدي إلهاً واحداً. وهو سيد العالم وخالقه .
كل هذا من العوامل التى ساعدت على دخول المسيحية فى مصر، فلم يجد المصريون أى إختلاف جوهرى فى مبادىء الدين الجديد بمقارنته بعقائد دينهم القديمة بل لعلهم وجدوا فيه سمواً على كثير من الأفكار التي اعتادوا عليها منذ القدم.

فالمصريون من أسبق الشعوب التى أعتنقت المسيحية و رحبت بالدين المسيحى الجديد بعدما أستقبلت العائلة المقدسة " المسيح الطفل و أمه العذراء مريم و يوسف النجار" عند هروبهم من أورشليم كما ورد فى الكتاب المقدس (إنجيل متى – إصحاح ٢ عدد ١٣) ، ويرجع ذلك لما توسموه فيها من روحانيه عالية و مبادئ سامية حيث وجدوا مثلا حقيقاً فى حياة السيد المسيح.
كذلك ورد استخدام الفنان القبطى أيضاً علامة "عنخ" كثيرا على شواهد القبور كناية عن أن المتوفى له حياة جديدة بعيدة عن الجسد في ثوب روحي فى العالم الآخر.
فوجدت العقيدة المسيحية تشابه مع عقيدة المصرى القديم ، ومن أمثلة ذلك (ثالوث طيبة) آمون الأب ، وموت الأم، وخنسو الابن، و(ثالوث أبيدوس) و يتألف من أوزوريس الأب ، وإيزيس الأم ، و حورس الابن ، وأن المصرى كان يعتقد أن(حور محب) أخر ملوك الأسرة الثامنة عشرابن الإله (أمون) ولد من العذراء وأن (أبيس) كان يتجسد كمولود عجل ذكر بعد حلول روح الإله (بتاح) فيها .
"هذا التثليث يوجد فى العقيدة المسيحية و لكن بشكل آخر تماماً وأن الله قد خلق الإنسان ، ووضع فيه الروح خالدة ، وأن الإنسان سيبعث بعد الموت . وسيحاسب في الآخرة عن أعماله فيكافأ عن حسناته و يجازى عن سيئاته."(١)

وكذلك نجد " سيرة حياة السيد المسيح تذكرنا بتلك القصة المصرية القديمة عن حياة و آلام " أوزير" الإله الطيب الذي يمثل الخير، وقد قتله أخوه الشرير

---

(١)جرجس لطفى واصف: التصوير القبطى و تأثيره في الفن الحديث ، رسالة دكتوراه مقدمة لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان، سنة ١٩٩٤، ص٩.

" ست" و لكنه بعث ليبقى خالدا فى الحياة الأبدية."(١)

فالمسيحية حين دخلت مصر وجدت السبيل ممهداً لأن يقبل المصريون معتقداتها و دخولها مصر فى منتصف القرن الأول الميلادي في وقت كانت فيه أفكار الناس حائرة مضطربه بين عشرات المعبودات التى قدمتها لعنة الديانات المصرية و اليونانية والرومانية بالإضافة إلى الديانة اليهودية وبعض الديانات الشرقية الاخرى. واستطاعت المسيحية أن تتغلغل فى روح المصرى القديم وهذا الانتشار للمسيحية تم بعد صراع جبار، " وكان له ميدانان أولهما الميدان الفكري ، وقد قام بالدور الهام فيه مدرسة الإسكندرية اللاهوتية وعلماء المسيحيين و فلاسفتهم. أما الميدان الثانى ، فكانت ساحة الاستشهاد ، وقد بدأ عملياً بهجوم الوثنيين سنة ٦٨م على يد كنيسة الأقباط * شرقي الإسكندرية وقتلوا القديس مرقس الرسول. " (٢)

الميدان الأول:-

وهو مدرسة الإسكندرية اللاهوتية و علماء المسيحيين و فلاسفتهم، فحين وصل القديس مرقس إليها كانت هذه المدينة المركز الاول للعلم و الفلسفة و الفن و كان مدرسيها ذائعين الصيت ، و علماؤها الفطاحل يجتذبون إليها جميع من يطلبون المعرفة.
وهذه المدينة التى أسسها الإسكندر الأكبر سنة ٣٣١ق.م لم تلبس أن أصبحت أعظم مركز للحضارة فى العالم القديم .

(١) محمد حماد : الفنون و الطرز القبطية ، دار المعارف بالقاهرة، سنة ١٩٥٢.ص٦.

* كلمة قبطي مشتقة مباشرة من الكلمة العربية " قبط " أو " جبت "، وهذه بدوها مشتقة من الكلمة اليونانية "إجيبتوس " ، بمعنى مصرى . و كان الإغريق يحاولون نطق الكلمة المصرية القديمة (حة – كا – بتاح) ، وهى تمثل أسماً بمعبد بتاح فى منف . فجميع الأقباط مصريون بينما جميع المصريون ليسوا أقباطاً. وقد سمى المسلمون الفاتحون السكان المحليين بأسمهم اليونانى (أى جبت (أيوس) ، و حيث أن جميع سكان القطر كانوا مسيحيين فقد أستعمل المسلمون العرب كلمة قبط للإشارة إلى كل المصريين .وعندما تحول هؤلاء المصريون تدريجاً الى الإسلام، لم يظلوا مسيحيين أى (قبط) ، و أصبحوا جزءاً من الأمة الإسلامية ، ويطلق عليهم مسلمين او مصريين ، وبذلك أصبحت كلمة قبط تشير فقط إلى أتباع الكنيسة المصرية.
بتصرف من مرجع جودت جبرة : المتحف القبطى و كنائس القاهرة القديمة ، مع إسهامات لأنتونى ألكوك ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، الطبعة الاولى ١٩٩٦م ، دار نوبار للطباعة ، بالقاهرة . ص٢٥.

(٢) مراد كامل : حضارة مصر فى العصر القبطى ، مطبعة دار العالم العربى بالظاهر، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٨ ، ٢٩.

حيث أسس مدرسة الاسكندرية الوثنية (بطليموس سوتير سنة ٣٢٣ ق.م) وكان شغوفاً بالعلم فقدم عدداً كبيراً من الفلاسفة إلي عاصمته. و اعتلى بعد ذلك (بطليموس فيلاديفوس) عرش مصر سنة ٢٢٨ ق.م ولم يقف إعجابه عند الفلاسفة اليونانيين بل امتد إلى العلماء من مختلف الجنسيات حيث أصبحت الإسكندرية عاصمة عالم الثقافة.

وهذه المدرسة كانت مدرستين فى مدرسة ، وكانت ذات صبغة علمية أدبية أولاً. ثم غلبت عليها الصبغة الفلسفية ، ولم تكن الفلسفة اليونانية بالمؤثر الوحيد الذي تغلغل في مصر. بل كانت هناك مؤثرات أخرى كالتصوف الهندي و الفارسى. فقد كانت جماعة اليهود المستوطنين فى الإسكندرية أكبر جماعة علماً وجاهاً ومن أبرزهم الفيلسوف **فيلون** و بانتشار المسيحية كان من الضروري أن يوضع التعليم المسيحى على أسس منهجية منظمة لإعطاء هؤلاً المتحولين للمسيحية ما يؤهلهم للمعمودية. وكذلك تثقيف المؤمنين منهم .وكذلك يوجد سبب أخر أن العالم الوثنى كان يقف للمسيحية بالمرصاد ، وهكذا واجهته الكنيسة و بكافة الطرق العلمية و العقلية و النظرية.
كما واجهت الكنيسة هجمات فكرية شديدة من فلاسفة الوثنية و رجال السياسة فيها و كان لابد من وجود مدرسة لاهوتية للرد على الفلاسفة و الوثنيين .

ويرجع تاريخ هذه المدرسة إلى زمن القديس مرقس الرسول فهو الذى أسسها فى النصف الآخر من القرن الأول الميلادي. على أن شهرة هذه المدرسة ظهرت بوضوح منذ القرن الثاني و أوائل القرن الثالث على أيدي مديريها الفلاسفة المشهورين (أثيناغوراس Athenaghoras بنتينوس Pantaenus ، أكليمنضز Aclement ، أوريجانوس Origen وديونسيوس Dionsyos) ثم توقف نشاطها قليلا فى أواخر القرن الثالث أثناء اضطهاد الأقباط . " وما لبثت أن رجعت فى القرن الرابع إلى سالف مجدها على يد مديرها العلامة (ديديموس الضريرDidymius) و استمرت إلى أوائل القرن الخامس الميلادي ثم سلمت زمام القيادة الفكرية للرهبنة فى الأديرة. ولم تكن مدرسة الإسكندرية هى المدرسة اللاهوتية الوحيدة فى العالم المسيحى و إنما كانت هناك مدارس مسيحية أخرى . ولكنها كانت أهمهم من حين إمتداد نفوذها الى جانب شهرة أساتذتها، إلى جانب أنها كانت تدرس الفلسفة و اللاهوت . فتخرج منها أساقفة و بطاركة بكثير من البلدان المسيحية فكان لبطرك الإسكندرية مركز الزعامة الفكرية و العلمية فى العالم المسيحى كله. لذا لقب بلقب (قاضى المسيحية فى العالم و كان يعتبرونه فى المجامع المسكونية حجة و مصدر للتعليم الصحيح)."(١)

---

(١) نفس المرجع السابق، ص ٨٦،ص ٨٧ .

و العلاقة بين المدرستين الوثنية و المسيحية كات مختلفة ، فالمدارس الوثنية كان الطلبة يعدون ليتبؤوا مناصب الدولة ، أما فى المدرسة المسيحية لم يكن هذا من أهدافها .
وكان الطلبة فى المدارس الوثنية من مستوى ثقافى و إجتماعى متميزاً و كانوا ذكوراً ، أما في المدرسة المسيحية فكان يتلقى العلم السيد و العبد ، الكبير و الصغير ، الذكر و الأنثى بغض النظر عن الدين و الجنس و الثقافة.
فكانت المنافسة جبارة بينهما ، " وكان لها أثرها الفعال فى نهضة و إزدهار العلوم و الفلسفة و اللاهوت ودراسات اللغات والبلاغة ، و الشعر ، و المنطق ، و الفنون والموسيقى، العلوم الطبيعية ، الهندسة ، الرياضيات ، الفلك و الجغرافيا . إلى جانب أن كل من المدرستين كان يدرس لاهوت الأخر.
فالمدرسة الوثنية كانت تدرس اللاهوت و الفلسفة المسيحية ، و المدرسة المسيحية كانت تدرس الفلسفة و الفكر الوثنى ليستطيع كل منهم الرد على الاخر بالادلة و البراهين " (١).

وشهدت الفترة من القرن الرابع وحتى القرن السادس الميلادى ظهور الكثير من البدع و الهرطقة التى تأثرت فى البدايه بمظاهر الديانة اليهودية و الديانات الوثنية القديمة ، الأمر الذى أدى الى إزدهار المدرسة اللاهوتية فى الإسكندرية بالتصدى بتلك البدع و الهرطقة بجانب كنيسة الاسكندرية.
ومن أهم مظاهر تلك الفترة ، الجدل الذى ثار حول طبيعة السيد المسيح والذي أدى إلى ظهور المجامع الدينية المتعددة ، ومن أبرزها مجمع " خلقدونيا" وما ترتب عليه من نتائج أتت إلي زيادة الخلاف بين الفرق الدينية المختلفة وما أدت به من مذاهب ولم تزيدهم هذه المجامع إلا تفرقة ونزاعاً.

" وقد أدت هذه النزاعات في الحقيقة إلى انقسام العالم المسيحى لسلطتين ، سلطة روحية وأخرى دنيوية تخضع للمصالح الشخصية و الأغراض السياسية وتحركها الإمبراطورية البيزنطية ، أما السلطة الروحية و التى تدافع عن الغرض الديني البحت كانت تمثلها كنيسة الإسكندرية ، و التي دافعت عن المذهب ذي الطبيعة الواحدة و الذى أنتشر فى مصر و الشرق على حساب المذهب ذي الطبيعتين الذي دافعت عنه كنيسة روما و كنيسة القسطنطينية. "(٢)

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٩٧ .

(٢) عزت زكى حامد قادوس ، محمد عبد الفتاح السيد : الآثار القبطية و البيزنطية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٦ ، ٧ .

وبهذا نشأت صراعات عنيفة بين الحكم البيزنطي و بين مسيحي مصر والشام بسبب تمسكهم بعقيدتهم ، الى جانب ازدهار الروح الوطنية لديهم. ورغم محاولات الأباطرة لحل هذا النزاع المذهبي ، فأنصار كل اتجاه تمسكوا بعقيدتهم و استمرت الانقسامات وامتد الصراع الديني إلى صراع سياسي يشمل الإمبراطور و سلطانه السياسي و حفاظه على مكانته ومكانة الإمبراطورية الموحدة ، كذلك صراع شعبي بين المصريين الأقباط واليونانيين والبيزنطيين ، و أستمر الحال هكذا الى أن جاء الفتح العربي الذي رحب به الأقباط للتخلص من الاضطهاد السياسي و الديني و الفكري الذي فرضه عليهم البيزنطيون.

الميدان الثاني:-

وهو ساحة الاستشهاد . فكانت مصر فى طليعة البلاد التى تسربت اليها المسيحية ، و أخذت تنتشر خفيه ولاسيما فى الإسكندرية والدلتا.
وعلى الرغم من سياسة التسامح الدينى الذى درج عليها الرومان نحو رعاياهم ، فإن انتشار المسيحية أثار مخاوفهم فأخذوا فى اضطهادهم.

أولاً : الصراع مع الأباطرة الوثنيين
ثانيا : الصراع مع الأباطرة المناظرين للهراطقة . فهذا الصراع الدينى أصبح صراع مذهب ضد مذهب فنجد الأباطرة البيزنطيين يميلون للمذاهب المخالفة لمذهب مسيحى مصر.

" وكان النزاع في أولى صوره نزاعاً بين دينين المسيحية والوثنية ، ولكن ما أن نمت المسيحية فى مصر حتى أصبحت تمثل تقريباً الشعب المصرى كله .

وظل الحكام الرومان يمثلون الديانة الوثنية . فقد ظهر نزاع بين شعب و حاكميه أو بين أبناء وطن ومستعمريه . وأخذ أقباط مصر يتمسكون بقوميتهم و كراهية كل ما هو أجنبي عنهم فكان من نتائج ذلك فيما بعد ظهور الحركة الأدبية القبطية المصرية و تخليصها من الألفاظ اليونانية الدخيلة ، ورفض أدب اليونان وثقافتهم .
وظل هذا الصراع قائماً ولم ينته إلا فى عام ٦٤١ م عند فتح العرب لمصر. "(١)

---

(١) جرجس لطفى واصف : - التصوير القبطى و تأثيره فى الفن الحديث مرجع سبق ذكره ، ص ١٣ .

الصراع بين المسيحية و الوثنية:-

ينبغي ألا ينظر إلى الصراع بين المسيحية و الوثنية على أنه معركة بين الإيمان و التشكك ، " بل منافسة بين ديانتين غريبتين ذواتى خفايا (Dogma)* لا تكاد تكون ثمة ناحية غير مشتركة عند كل من الوثنيين و المسيحيين : الزهد و الصوم و التهجد و التطهر و الطقوس و القديسين و الملائكة و الشياطين و الاعتماد على الرؤى و التكهنات باستفتاح الكتب (Sortes).
و الفن الوثني و المسيحي يستخدمان طريقة واحدة حتى ليعسر التفرقة بينهما ، إلا في الحالات التي تستخدم فيها الموضوعات المسيحية البحتة. " (١)
وفضلاً عن ذلك فالتقاء العصرين ، اتجهوا إلى خفض عدد الحالات التى يفترق فيها المسيحيون عن الوثنين فقد تشرب المسيحيون العلوم الوثنية عندما هلّ القرن الرابع.

أما عن الصراع بين المسيحية و الوثنية فيتمثل بين المسيحيين و الرومان المحتلين فى هذا الوقت " فكان الرومان متسامحين مع مختلف العقائد و الممارسات الدينية ، إلا أن المسيحيين لم يبادلهم الشعور نفسه بل أصروا على أنهم وحدهم أصحاب الديانة الحقيقية ، و أن كافة الديانات الأخرى مزيفة . وكانت تقاليد ذلك العصر تقتضي تقديم بعض الشعائر لأجل الإمبراطور ، ومنها على سبيل المثال حرق البخور أمام تمثاله . ورفض المسيحيون مسايرة هذا الطقس باعتبار أن مثل هذه الأعمال تعنى أنهم يعبدون الإمبراطور. " (٢)
وهذه العادة تمثل أعمال وثنية ، فكان عقاب من يرفض هذه الأفعال التعذيب بأشد أنواعه من قتل أو حرق أو دفنهم وهم أحياء ، فكانوا يلجئون إلى الصحارى و يسكنون الجبال و المعابد هرباً من التعذيب و ممارسة دينهم خفية . حتى أعتنق الإمبراطور قسطنطين المسيحية و أصبح الدين المسيحى دين الدولة الرسمى.

وحول قضية تحويل أحد المعابد إلى كنيسة عام ٣٩١ م وهو معبد الإلهة سرابيس ذكر مؤرخ الكنيسة " سقراط " :
" ألحّ أسقف المدينة تيوفيل بشدة فى طلبه لوضع حد لعبادة الآلهة القديمة . فأسفر هذا فى نهاية المطاف عن صدور أمر إمبراطوري يقضى بهدم المعابد الوثنية – و أوعز لتيوفيل بالذات ، بالإشراف على تنفيذ هذه المهمة . رغب الأسقف المزوّد بمثل هذا التفويض أن يخزى العبادات السرية هناك و يكللها بالعار بكافة الوسائل.

---

* Dogma : تعنى الاعتقادات .

(١) هـ. سانت موس : ميلاد العصور الوسطى ٣٩٥ – ٨١٤ م ، ترجمة : عبد العزيز توفيق جاويد ، مراجعة : السيد الباز العرينى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨م ، ص٣٢.
(٢) بربارة واترسون : أقباط مصر – مرجع سبق ذكره ص ٥٢.

وهكذا قام بتطهير بعض المعابد و تحويلها إلى كنائس ، وهدم أخرى كلياً . أبرز علناً الرموز الدموية لممارسات ميثرا السرية ، ثم حمل فالوس و الطواف به في الساحة العامة . عجز سكان الإسكندرية الوثنيين ، بما فيهم من إدعوا أنهم فلاسفة ، عن كظم ألمهم وسخطهم فاتفقوا على إشارة محددة ، و انقضوا بزخم على المسيحيين ، وهم يقتلون كل من إعترض سبيلهم ، و لذلك أضطر المهاجمون للدفاع عن أنفسهم . استمرت المعركة طويلا ، حتى وضعت تخمتهم بالدم المراق حداً للمصائب اللاحقة. " (١)
فلم يقتل في هذه المعركة الكثير من الوثنيين بالنسبة لعدد المسيحيين حيث كان هائلاً ، و الجرحى من الجانبين يصعب إحصائه. ذُعر المسيبون وأصابه الهلع من غضب الإمبراطور ، فهربوا وبحث الكثير منهم عن ملجأ في مختلف البلاد . وكان بينهم أستاذان النحو هيلاريوس و أمونيوس ، فالأول كان كاهن زيوس ، و الثاني كاهن القرد .

" و بعد إخماد الفتنه نهائياً ، أعان الحاكم و قائد الجيوش تيوفيل في تدمير المعابد . حوّلوا المباني إلى أنقاض ، وحطموا التماثيل أو صهروها لاستخدامها كأدوات لكنيسة الإسكندرية ، لأن الإمبراطور أهداها كمساعدة للفقراء . لكن الأسقف أمر بالحفاظ على أحد التماثيل دون أن يُمسّ ، قائلاً :
- بفضل هذا ، لن يتمكن الوثنيون مستقبلاً من إنكار عبادتهم لمثل هذه الآلهة! .
وأعرف بكل تأكيد أن أمونيوس ، الذى أشرنا إليه لتوّه ، تذمر كثيراً و عبر عن ألمه بسبب ذلك :
- تدنّس العبادات الهيللينستية ، لأن هذا هو التمثال الوحيد ، الذى لم يحطم ، وقد حوفظ عليه عمداً للتهكم من معتقداتنا!." (٢)
و بالنسبة للوثنيون فكان أوليمبوس يحث الوثنيون على الموت في سبيل الدفاع عن مقدساتهم ، لكنه رأى بأن قلب التماثيل رأساً على عقب و إلقائها على الأرض ، زعزع إيمان شركائه في العقيدة ، بوجود الآلهة بحد ذاتها و بأحقية قضيتهم ، حيث لم يتعرض الذين حطموها لأي عقاب !
فحذر من الابتعاد عن مواضيع العبادة المقدسة . قائلاً:
" ما هى التماثيل و كافة الهيئات و الصور المادية للأرواح الخالدة ؟ إنها مجرد مادة عادية ، قابله للتحول إلى عدم . أجل ، تحل في هذه التصورات الإلهية طاقات عجيبة ، لكنها في اللحظة الملائمة ، عندما يتهدد الخطر محاريبها الأرضية ، تحلق نحو السماء ." (٣)

---

(١) الكسندر كرافتشوك : الوثنية و المسيحية " مرحلة الصراع الحاسمة و إيقاف الأولمبيادات في العصر القديم عام ٣٩٣ " ، ترجمة : كابرو لحدو ، ص ٧٥ ، ٧٦ .
(٢) نفس المرجع السابق ، ص ٧٦.
(٣) نفس المرجع السابق ، ص ٩٩ ، ١٠٠ .

ومن هذا يتضح لنا أن الديانة المسيحية عندما ظهرت رفضت الخضوع إلى العبادات الوثنية وعدم تقبل المسيحيون إقامة الشعائر و الطقوس لهذه المعبودات و التماثيل الوثنية ."

الجدال حول تقديس التماثيل الدينية :-

مرتان فى تاريخ المسيحية كانت علاقتها بالفن عاملاً حاسماً فى صدد تمزقها ، مرة يوم الجدال المتعلق بالتهجم على تقديس التماثيل الدينية ، و مرة ثانية فى عهد الإصلاح. فالمسيحية الرومانية قد واصلت فى البداية التزام التقليد السامي وقد تجنب أى تمثيل للأشخاص القديسين كما فى وصايا العهد التى هى ضد الوثنية ، فالتعاليم المسيحية بكاملها مشبعة بالكراهية السامية * للصور و الأوثان.

وقد عبر كليمانت الإسكندرانى فى القرن الثاني ، عن رأيه الكامل عندما قال : كان محظوراً علينا ممارسة الفن المضلل ، إذ يقول النبي: " لا يجب صنع شبيه لأي شيء موجود فى السماء أو على الأرض ". لكن هذه الوصية انحرفت عن المعتقد التقليدي إلى درجة السماح بفن رمزي ، " ففي القرنين الأولين أستعمل الفنان التصويرات الرسميزيتية الخاصة باليمامة و السمكة و السفينة و المرساة والقيثارة و صياد السمك و الراعى. أما بقية رسوماتهم الزخرفية ، فقد نفذ المسيحيون الأولون المواضيع الفنية الخاصة بالوثني – بمعنى آخر : من الفن الهللينى المتقهقر : كيوبيد مع أكاليل الزهور ، طيور ، عناقيد عنب ، أزهار و جميع أنواع المواضيع الزخرفية الصرفة ، و الفن الأليف الخاص بسراديب الموتى." (١)

وقد رأى **هربرت ريد** فى كتابه الفن و المجتمع :

أن ما يمكن تأكيده هو أن تلك الكنيسة فى روما قد غيرت سياستها تدريجياً فحوالي القرن الخامس، سُمح برسم عيسى الناصري و تلاميذه و القديسين لكن بعض الطوائف كالنسطوريين بالأخص ، ظلوا غير مقتنعين ، ومع ظهور الإسلام، أكتسب المعتقد التقليدى السامى حياة جديدة مع ترجيع صدى للديانة النصرانية.

وعندما حدث أخيراً الجدال الكبير المتعلق بتحريم تقديس التماثيل الدينية فى القرن الثامن ، يبدو بلا شك بأن المقاومين لتقديس التماثيل مشتقون بأغلبية معتقدهم من الهرطقات الشرقية مثل المذهب الوحديطبيعى .

فالذى حدث فى العصور الأولى للدين المسيحي ما كان إلا تكرراً للتطور الذى نشأ قبلاً فى تاريخ العالم ، بالأخص في مصر من جهتين :

---

* الكراهية السامية : كراهية اليهود و المسيحيون للصور و الأوثان .

(١) هربت ريد : الفن والمجتمع ، ترجمة : فارس مترى ضاهر ، دار القلم – بيروت – لبنان ص٨٨ .

الأول : من جهة وضع معتقد **دوجماتي** * رسمي للفن ، الذى جعل منه فناً مقصوراً على فئة قلية و رمزياً بصورة رئيسية .
الثاني : من جهة وضع معتقد واقعي و عامي للفن ، فن خاص بالتعليم والمتعة الخرافية للشعب و كذلك لم توجد قضية واضحة المعالم في الأزمة الخاصة للنصرانية بين الكهنوت و الشعب ، إذ من ناحية يكون الكهنوت مدعوماً من قبل قوة و سلطة الأباطرة الشرقيين ، ومن ناحية أخرى ، توجد أديرة و هي فى احتكاك مع عامة الشعب .

فالجدال المقاوم للتماثيل الدينية لم يكن قضية لاهوتية مجردة فحسب. حيث يقول د. مارتين فى كتابة : " (يوجد لغز تاريخى لطيف) لتحديد دوافع و أهداف ليو ، الذى استهلها بالإصلاح . القول بأن دوافع ليو كانت جزئياً دينيه ، فذاك أمر يبدو لا جدال فيه . فالبيئة الآسيوية التى عايشها لمدة طويلة ... كانت تتخللها أفكار مناهضة للتماثيل الدينية ، جميع المعتقدات المتوارثة للأباطرة المسيحيين ، تتضمن ذلك ، فى اللاهوت ، فكانت الصلة وثيقة بين الكنيسة و الدولة إلى درجة كان الإمبراطور بواسطة منصبه يعتبر الكنيسة الرسمية.
و فى الوقت ذاته ، من غير الممكن أن يكون حافز ليو دينياً صرفاً ... يمكن البحث أيضا عن هدف سياسي و اجتماعي. فيبدو أن مثال ليو السياسي هو استعمال وجهة نظره الدينية لدعم مخططه العام من حيث تطهير و رفع المستوى الوضيع للمجتمع. لم يكن هذا المخطط التمهيدي لليو ، إنما ردود الفعل التى صادفته ، قولبت شكل و لاهوت المعتقد المقاوم للتماثيل الدينية. "*١
فأصبحت الصور ذات أهمية عملية ، كجزء من تغيير عام للفوضى الثقافية ، فاكتشفت الأباطرة بأن الصور لم تمثل كثيراً انحطاط شكل ما من الديانة ، كما هو شأن النفسية القوية و الحديثة التولد للدين الجديد : تلك الديانة المسيحية قد انتصرت بالنهاية على العالم الغربى بأسره .
فالتعاليم المسيحية بكاملها مشبعة بالكراهية السامية للصور والأوثان .
فالمقاومون للتماثيل الدينية و الصور على حد قول مارتن " أنهم يعتبرون الوثنية كموقف للعقل بحيث يقود المتدين ليستبدل الشيء المخلوق لأجل خالقه".ولكن بالطبع هذا الرأى قد توقف ، عند نشوب معركة مره ودموية نتيجة لذلك . فالدفاع عن الصور كما جاء به القديس يوحنا الدمشقي مثلاً، فهو دفاع محكم و منطقي للدفاع عن الصورة بصفتها الرمز و الوسيط للتعليم.
ولكن عندما عقد مجلس نيقيا (Nicaea) عام ٧٨٧ م ، لحسم المسألة بصورة نهائية ، كانت الصيغة الفعلية للعقيدة الحقيقية ذات أتساع رائع :
" لهذا السبب ، أننا نتبع الطريق الملكي و الأعراف السماوية و المستوحاة من

* دوجمة : مصطلح يطلقه الغير متدينين على المتشددين فى الدين.
*١ هربرت ريد : مرجع سبق ذكره، ص ٨٩ ، ٩٠ .

الكنيسة الكاثوليكية ... نحدد بكل ثقة و دقة بأن الشكل البشرى للصليب الغالي و المنشط ، وأيضاً الصورة الموقرة و المقدسة ، في الرسم الزيتي و في الفسيفساء في آن واحد و في مواد أخرى ملائمة، يسمح باستعمالها من الآن فصاعداً في كنائس الله المقدسة و على الأواني المقدسة و على الرداء الكهنوتي و الستارة و كصور للبيوت وعلى جانب الطريق ، بمعنى آخر ، الشكل البشرى لسيدنا الرب و مخلصنا يسوع المسيح ، و سيدتنا الطاهرة الثيوتوكوس ، و الملائكة الموقرة،وجميع القديسين و القديسات و جميع أبناء الشعب التقى . تماماً كما نراها بصورة مألوفة في التصوير الفني ، صورة مرفوعة لذكرى النماذج الأصلية للتشويق* بعد غيابهم، و لهؤلاء يجب تخصيص التحية و التبجيل المشرف ، ليس بالطبع التدين الإيماني الحقيقى الذى يخص فقط الطبيعة الإلهية ،و لكن لهؤلاء كما للشكل البشرى الذى يخص الصليب الغالي و المنشط و كتاب الأناجيل ، و لسائر الأغراض المقدسة ، بحيث*١ يمكن تقديم الأنوار و البخور لها استناداً إلى العادة التقية القديمة. ذلك لأن التبجيل المخصص للصورة ينتقل لما تجسده الصورة ، و من يقدس الصورة يقدس فيها الموضوع الذى تجسده. لأن هكذا هى تعاليم أبنائنا القديسين ، ذلك هو تقليد الكنيسة الكاثوليكية ... الذى قوى شأنه ..."(١)
وبالرغم من قبول هذه الصيغة و رغم حصولها على جبهة مذهبية موحدة ، فالشرق و الغرب كلاً منهم يسير في دربه الخاص .

ففي الشرق ، الفن الكنسى الذى أجبر مذهبياً على مجابهة الغرائز الأهلية فأصبح وجهه الأيقونات التقليدية و التى هى بلا قسمات وجهيه خاصة أصبح معترفاً به رسمياً ، وفي الوقت نفسه الثنائية بين الفن الدينى و الفن والوثنى قد تضاعف أمرها و أصبحا يتطوران كلاً على حده ، فكانت الكنيسة الشرقية ترعى و تشجع الفن الوثنى الذى يخص عباده ذات مواضيع هيلينستية وذات مصدر سكندري. بلاتو ، أرسطو ، بلوثارك سوفوكل ، ينتمون إلى الصحابة المباركة للقديسين و الرسل ، جنباً إلى جنب مع هذا الفن الرسمى كان يوجد الفن الشعبى ، الذى مازال مدعوما من قبل الأديرة رافضاً أي نوع من المتاجرة مع الوثنية و التعصبية و الواقعية و الخرافية ، فهو مشتق من التقليد الواقعي للرهبانية السورية.

فالجدال الخاص بمقاومة التماثيل الدينية حسم أمره بصورة نهائية من الناحية الفعلية بواسطة مجلس نيقيا ، ولكن اندلعت هذه القضية مرة أخرى في القرن التاسع لكن فشل تماماً المقاومون ضد التماثيل الدينية ، لتحقيق أغراضهم .

* مكتوبة : ولتشواق .
*١ مكتوبة: بحيث يمكن التقديم لها الأنوار والبخور .
(١) بتصرف من مرجع هربرت ريد : الفن و المجتمع ، مرجع سبق ذكره، ص ٩١ .

لقد كادت هذه الحركة أن تمس العالم الغربى ، فقد كانت هناك ثورة عند الدولة الفرنجية خلال حكم شارل الكبير وكذلك قضية كلوديوس التابع لمدينة توران فى القرن التاسع ، لكنها كانت أحداث منعزلة فيما يخص نشوء و تطور المسيحية ولا علاقة لها مع الحركة الكبيرة ضد الفن المحرض بواسطة النصارى: الإصلاح وبالأخص التطهيرية .

موجه تحطيم الصور"Iconoclasm" و التماثيل : -

بدأت فى بيزنطة خلال القرنين الثامن و التاسع الميلاديين ، حيث كانت الكنيسة فى العهد المسحيى الأول ضد صنع صور المسيح و القديسين خشية الردة إلى الوثنية .

وقبل الخوض فى هذا الموضوع لابد لنا تعريف **الأيقونة:**

" فالأيقونة كلمة يونانية ذات أصل قبطى أو مصرى قديم بمعنى (أنا أشبه) يحفر عليها صور بارزة لأقطاب الدين. " (١)

وتعتبر الأيقونة ودورها فى التعليم المسيحى المبكر من الأمور السرية ذات الطابع الخاص بمفهوم الروحانيات و الخيال الدينى ، و الدور الهام الذى تلعبه في المجتمع نابعاً من دورها الأساسي فى الكنيسة فى الفترة المبكرة ، و كذلك فى كنائس القديسين و الشهداء الأوائل ، و ارتباط صورهم بمفهوم طقسى خاص بهم فى إطار العقيدة وممارستها الدينية .

فظهرت هذه الأيقونات كلوحات تصويرية أو جداريه لها أداء طقسى دينى ليس على مستوى الكهنة و الشمامسة و الرهبان ، و كذلك فى تبجيل المستوى الشعبى الذين اتخذوا من الأيقونة سلاحاً للحماية و هدفاً للخلاص ووسيلة ذاتية خاصة بالتضرع و الالتجاء الأخير ، فهذه من الموروثات العقائدية الشعبية منذ العصر الفرعونى القديم ، و استمرت فى العصور القبطية حيث البحث عن وسيط إلهى أو بشرى و السعى إليه (بالصلاة والتعبد و التقبيل أو لمسه أو إيقاد الشموع لهم أو حرق البخور أمامه) .

فالعقيدة لابد وأن تخضع للموروث الشعبى الذى يبادر بالسيطرة و التوغل و التأثير حتى يصبح جزءاً هاماً من نسيج العقيدة ذاتها .

فمفهوم الأيقونة يعنى الصورة المرسومة على لوحات خشبية ، و لابد أن تكون بورترية شخصي أو موضوع بشرى وهى لشخص مات و أنتقل بأعماله الخيرة الإيمانية إلى العالم الآخر ، ومن ثم صار قدوة ، وصارت أعماله مثلاً يحتذي به عبر الدهر ، فهؤلاء حملوا على عاتقهم مصير المسيحية، فإن الاتجاه نحو تقديسهم

---

(١) سامى رزق بشاى ، فاروق وجدى إبراهيم، محمد عبد الفتاح عبد المجيد: تاريخ الزخرفة ، مطابع الشروق – القاهرة ، سنة ٢٠٠٠ – ٢٠٠١ ، ص ٣٥٢ .

وبناء الكنائس لهم و الاحتفال بهم هو شيء تم ممارسته في مصر ، ولأن المصريين تعودوا تصوير موتاهم و الاحتفاظ بصورهم في مقابرهم ، وبما أن المسيحية – الغنوسية انتشرت فوق مقابر هؤلاء الشهداء المبكرين المباركين ، قد نتج عن ذلك إحياء فني متواصل و متوارث في أن تمارس الصورة الشخصية ضغوطها الإلهية و الروحية على مفهوم الممارسة آنذاك ، و بالتالي فإن الوجود التصويري في المقابر أو الكنائس المقامة فوق رفات شهيد للتذكير به ، ما هي إلا تطور طبيعي لمفهوم الأقنعة و البورتريهات الشخصية ذات الطابع الجنائزي في مصر آنذاك .

أما الاعتقاد السائد أن جميع الصور المسيحية عموماً الموضوعية أو الشخصية أو الأسطورية التي تنتمي للعقيدة المسيحية قد تندرج تحت لفظ أيقونة وهو الأمر الذى جعل بعض العلماء يبتكرون مصطلح (الأيقونوجرافية) على فن التصوير المسيحي في مصر و الذى يحاول أن يبتعد عن المفهوم الوثني عموماً. فهذه الأيقونة لها تأثير ديني وعقائدي شعبي و قادرة على الانتقال من مكان الى آخر. فمصرية تلك الأيقونات يمكن الاستدلال عليها من قبل الغنوسيين الذين ذهبوا في تبجيل الشهداء والقديسين والعظماء في الفلسفة و الدين بوابل من الطقوس و الممارسات الدينية ، فكما حدث للشهداء و القديسين حدث تبجيل للفلاسفة اليونانيين أمثال أفلاطون و أرسطو و سقراط ، بجانب صورة المسيح.

" وقرب نهاية القرن السادس الميلادي ومطالع القرن السابع ظفرت الأيقونات بتشجيع الدولة البيزنطية الرسمي ، و غدت تستخدم بوصفها حامية الجيوش والمدن ، فلقد ظل الإيمان بالخصائص السحرية لبعض الصور وممارسة استغلال هذا الاعتقاد أمراً شائعاً في العالمين المتأغرق و الروماني.
وبظهور المسيحية أضيف إلى العقائد المتوارثة عن الوثنية القديمة الاعتقاد في صور المسيح والعذراء والقديسين.وفضلاً عن ذلك كان ثمة إيمان جارف بأن القوة الإلهية كامنة في الصورة الدينية التي حظيت بقدر كبير من التبجيل و القداسة، باتت معها الصورة أكثر من مجرد تذكره بالإله أو بالعذراء أو بالقديسين بل امتداد لشخصياتهم." (١)
وطالما كانت هذه الصور قاصرة على الكنيسة أو المباني الرسمية الهامة كان في الإمكان ترشيد هذه المعتقدات الدينية أو الخرافات الشعبية عن طريق القرارات الكنسية . ولكن ما أن تخطت هذه الصور أماكن العبادة إلى البيوت حتى أصبحت إساءة استخدام الأيقونات بمنأى عن السيطرة والتحكم ، وهو ما كان عاملاً أساسيا

(١) ثروت عكاشة : أثر إسلامي مصور – دراسة ونص – الطبعة الأولى ، دار المستقبل العربي ، مصر الجديدة ، سنة ١٩٨٧ ، ص ١١٩.

في ضراوة الغضب الذى صاحب حركة تحطيم الصور ، وكانت الأديرة هي العمود الفقري للدفاع عن الأيقونات إذ كان ثرائها يعتمد فى المقام الأول على جذب الحجاج و خاصة النساء منهم .

ولعل مرد حركة مناهضة الأيقونات إلى تحريم العهد القديم لصنع التماثيل والصور الدينية وعبادتها، وكذلك إلى الحجج اللاهوتية عن الطبيعة الإلهية للمسيح ومن ثم عدم جواز تمثيل شكله .
وفى عام ٧٢٦ م . أتخذ الإمبراطور ليو الثالث موقفاً رسمياً ضد الأيقونات إلى أن حرمها تماماً عام ٧٣٠ م. وأمر برفع هذه الأيقونات و التماثيل من الكنائس. ومن ثم بدء اضطهاد عُباد الأيقونات الذى بلغ ذروته فى عهد قسطنطين الخامس (٧٤١ – ٧٧٥ م). على أن حركة تحطيم الصور قد انتهت على يد الإمبراطورة إيرين اليونانية الأصل حين عقدت فى عام ٧٨٧ المجمع المسكونى السابع * فى نيقيا فأدان مبدأ تحطيم الصور .

وكان رد دعاة التحطيم على الاتهامات المذهبية التى كان يوجهها إليهم خصومهم قائماً على الأصول السليمة لعلم طبيعة المسيح ." إذ أن الطرفين اعترفا أن كل ما يتعلق بالله لا يمكن تمثيله بالصور بُغية التعرض للكفر. وللمسيح طبيعتان: طبيعة بشرية وأخرى ربانية ، فإدعاء تمثيل الطبيعة البشرية وحدها كان يناقض الاعتقاد باستحالة انفصال الطبعتين ، وفيه انزلاق إلى ما يسمى بالزندقة النسطورية. على أن الزعم بإمكان تمثيل الطبعتين معاً فى صورة ، يكاد يدانى إنكار تمايز الطبيعتين إحداهما من الأخرى، وبذا يصل إلى الاتفاق مع الهرطقة*١ المقابلة ، وهى هرطقة وحدة الطبيعة (المونوفيزيقية). وذلك ينطوى أيضاً على ضرب من الكفر ، نظراً لدلالته على الرغبة فى تمثيل شيء إلهى.
وبذا يصبح كل تمثيل للمسيح مستحيلاً ، وذلك لأنه كان يخالف الأسس الجوهرية للعقيدة المسيحية . " (١)

---

* هي المجالس المسكونية السبعة و تعد هى و الكتب المقدسة أساساً للعقيدة الأرثوذكسية ومجمع نيقيا جاء فى سنة ٧٨٧م. وقضى على مذهب محطمى الصور فى الكنيسة المسيحية الشرقية. أما فى الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل فى القرن السادس عشر، ويرجح أن القائمين بحركة كاسرى الصور من المسيحيين فى القرن الثامن الميلادى كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين فى هذا الصدد . بتصرف من مرجع زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامي ، مج ٥ ، دار الرائد العربى – بيروت ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م. ص ٨٢ .

*١ الهرطق : إنسان فقد كل ماله من حقوق ، العامة منها و الخاصة . قال الإمبراطور :
" من العدل أن نحرم من متاع الدنيا كل من لا يعبد الإله الحق ".
(١) هـ . سانت موس : ميلاد العصور الوسطى ٣٩٥ – ٨١٤ م ، مرجع سبق ذكره ، ص٤١٨.

فقد اعتقدوا بأن الصور و التماثيل تبتعد بروح الإنسان عن عبادة الله العبادة السامية و تهديه إلى العبادة المرزولة للمخلوق " بمعنى أنهم اعتقدوا أن الوثنية اتجاه عقلي يقود العابد إلى استبدال الشيء المخلوق بخالقه. وعلى الرغم من ذلك فإنه ابتداء من القرن الخامس بدء النحاتون فى عمل تماثيل للسيد المسيح و القديسين و حوادث التاريخ الديني ، ثم أنتشر هذا الاتجاه إلى درجة الإسراف .(١)

و ربما ترجع كراهية المسيحيون الأوائل لهذه العبادة " إلى أنهم من نسل اليهود ، و إلى عداوتهم لليونان . وكانت الشريعة الموسوية قد حرمت بشدة وصرامة كل ما يمثل الله ، ورسخت هذه السنة رسوخاً قوياً ثابتاً فى مبادئ الشعب المختار و فى تصرفاته و فعاله .
ووجه المحاجون و المجادلون المسيحيون ذكائهم إلى مناهضة الوثنيين الحمقى الذين كانوا يحنون رؤوسهم أمام ما تصنعه أيديهم ، وهى التماثيل النحاسية والرخامية التى ، لو أنها أوتيت الفهم و الحركة ، لكان الأحرى أن تثير قاعدتها الأفتتان بالقدرة الخلاقة التى أتسم بها صانعها الفنان .
ومن الجائز أن بعض المتحولين الحديثين إلى المسيحية من أمثال الغنوسيين ، وهم الذين لم يكن أيمانهم كاملاً ، كانوا يتوجون تماثيل المسيح و القديس بولس بالكرمات الدنيوية التى اضفوها على تماثيل أرسطو و فيثاغورس، غير أن ديانة الكاثوليك العامة كانت بسيطة و روحية على وتيرة واحدة،وورد أول ذكر لاستخدام الصور فى النقد الذى أصدره مجلس الليبريس الكنسى بعد ثلاثمائة سنة من العهد المسيحى. وفى عهد خلفاء قسطنطين، حين كانت الكنيسة تتمتع بالهدوء و الرخاء و الظفر ، تفضل الأساقفة الأكثر حكمة بالتجاوز عن خرافة ممقوتة مماثلة."(٢)

فكانت تمثل عبادة الرموز أولها فى تبجيل الصليب و بقايا القديسين ، و تصور الناس أن القديسين و الشهداء الذين يطلبون شفاعتهم كانوا يجلسون إلى يمين الله ، فالكرامات و الافضال الخيرة اعتقدوا أنها للحجاج الأتقياء الذين كانوا يزورون تلك الآثار التذكارية حين يلمسونها و يقبلونها على اعتبار أنها أثار فضائلهم و آلامهم.
غير أن الأثر التذكاري الأهم من جمجمة الراحل صاحب الكرامات هو وجود صورة صادقة لشخصه و ملامحه من خلق فن الرسم أو النحت .

---

(١) أبو صالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام ، دار نهضة مصر للطبع و النشر – الفجالة – القاهرة ، ص ١٣٧ ، ص ١٣٨ .

(٢) إدوارد جيبون : " اضمحلال الإمبراطورية الرومانية و سقوطها " ، الجزء الثاني ، ترجمة : محمد سليم سالم ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٧م ص ٣٦١ ،٣٦٢.

ففي بادئ الأمر جرت تجربة عبادة الصور و التماثيل في حرص ، و أتجه استخدام الصور المقدسة في شيء من الحكمة إلى تهذيب الجهلة ، و إيقاظ ذوى الأيمان الفاتر، و إشباع تحيز المهتدين الوثنيين. ثم تطور الأمر فانتقلت من أمجاد الأصل إلى الصورة و إن كان ببطء حتى أصبح أتقياء المسيحيين يقيمون الصلاة أمام القديس ، و تسربت للكنيسة الكاثولكية شعائر الوثنية المتمثلة في الركوع ، و إيقاد الشموع ، وحرق البخور فصمت صوت العقل أو التقوى و سرى اعتقاد بالرؤى و المعجزات و أن الصورة تتكلم و تهتز وتنزف.
فلابد و أنها قد وهبت قوة إلهية. غير أن العقل الذى سيطرت علية الخرافة استباح لنفسه في سهولة أن يصور الملائكة و يعبدهم و يصور ابن الله في الشكل البشرى الذى اتخذوه. ولقد كان الأقنوم الثانى من الثالوث مغطى بجسد بشرى حقيقي، غير أن الجسد صعد إلى السماء، ولولا أن أعين تلاميذه شاهدت شبهه لتلاشت عبادة المسيح الروحية أمام بقايا القديسين المنظورة و صورهم. وكذلك بالعذراء مريم ، فكان القبر الذى دفنت فيه مجهولاً . ورسخ استخدام التماثيل و الصور، بل وعبادتها، قبل نهاية القرن السادس ، حين تقبله اليونان و الآسيويون و أزدان البانثيون و الفاتيكان برموز خرافة جديدة . غير أن المتبربرين الخشنين و رجال الدين الآيسوريين في الغرب تقبلوا بفتور تلك الخرافة التى تشبه عبادة الأوثان. أما خيال اليونان المسيحيين و ضميرهم فقد نفرا من التماثيل الضخمة الصارخة المصنوعة من النحاس أو الرخام ، وكان في رأيهم أن طلاءاً هادئاً من الألوان يعتبر أسلوباً للمحاكاة أكثر لياقة و أقل إيذاء للنظر.

" فلم يكن تدمير الفن و الثقافة من عمل الغزاة المتبربرين كلية ؛ ذلك أنهم خلال القرون التى تلت ارتقاء قسطنطين للعرش دمر الكثير من الفن الوثنى – من معابد و تماثيل ، ورسوم ، ومخطوطات و فنون زخرفية تتسم بسمات وثنية بارزة دمرها المسيحيون المتحمسون الذين كان يعتقد الكثيرون منهم أن الآلهة الوثنية كانت من الشياطين الأشرار الذين يحاولون تضليل نفوسهم .وتضمن الحط من قدر آلهة اليونان و الرومان المتعددة و انقراضها نهائياً مع أغلب فنونها – الأدبية و الموسيقية و الدرامية و البصرية – تضمن ذلك انحلالاً ثقافياً واسع النطاق على أيدي الرومان الإمبراطوريين أنفسهم وكان لهذا الانحلال جوانبه النكوصية غير أن هذه الجوانب رجح عليها جزئياً في مجال الفن تطور سريع في اتجاهات مسيحية جديدة. " (١)
و تتوقف ميزة الصورة وأثرها على مشابهتها للأصل ،" غير أن المسيحيين

---

(١) توماس مونرو : التطور في الفنون ، الجزء الثانى ، نقله إلى العربية : محمد أبو دره : لويس أسكندر جرجس ، عبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٢م، ص ٣٠٤ ، ص ٣٠٥ .

الأولين كانوا يجهلون الملامح الأصلية الصادقة لأبن الله ، و أمه، و حوارييه، ومن الأرجح أن تمثال المسيح فى مدينة بانياس Paneas بفلسطين كان تمثالاً لمُنقذ أو مُخلص دنيوى .

وقد نبذ الغنوسيون و أدينوا هم وتماثيلهم الدنسة ، ولم يجد خيال الفنانين المسيحيين ما يسترشد به إلا أن يقلد بطريقة سرية بعض النماذج الوثنيـــــة " (١)

فهناك الكثير من القصص أن المسيح أرسل رســـالة إلى أبجـــاروس * فى أيـــام بوسيبيوس*١ وقد سجل أسقف قيصرية هذه الرسالة ، ومن العجب العجاب أنه نسى صورة المسيح – وهى انطباعة كاملة لوجهه على قطعة من القماش ، أشبع بها المسيح إيمان ذلك الملكى الغريب الذى كان قد أستنجد بقدرته على الشفاء و تفسير جهل الكنيسة الأولى بهذا الموضوع هو أن الصورة ظلت حبيسة فترة طويلة من الوقت فى فجوه بإحدى الجدران ، وبعد أن نسبت هذه الصورة إنقاذ مدينة أذاسا مرتين .

وكانت أكثر هذه الصور طموحاً تتطلع إلى الارتقاء فى محاكاتها لصور أذاسا ، وكذلك صورة المنديل فى روما ، أو أسبانيا ، أو أورشليم ، وهو المنديل الذى مسح به المسيح عرقة الدموى وهو فى ذروة ألمه ، ثم أعطاه للقديسة فيرونيكا . انتقلت هذه السابقة إلى العذراء مريم ، و إلى القديسين و الشهداء .

ففي كنيسة ديوسبوليس بفلسطين ، نقشت ملامح أم الله العذراء مريم نقشاً عميقا على عمود من الرخام .

وإزدان الشرق والغرب بصور من ريشة القديس لوقا ، وهذا الحوارى الأنجيلى ، الذى ربما كان طبيباً ، أضطر إلي ممارسة مهنة الرسم ، التى كانت مهنه دنسة ممقوتة فى نظر المسيحين الأوائل.*٢

فالصور الكاثوليكية التى رسمها فنانون من الرهبان بطريقة لا تأثير لها و تدل على أشد الانحطاط فى الذوق. *٣

و بالتالي تسربت عبادة الصور و التماثيل الدينية شيئاً فشيئاً إلى الكنيسة و بطريقة غير محسوسة حتى القرن الثامن ، حيث كان سوء استخدام تلك الصور و التماثيل قد بلغ ذروته فأستيقظت اليونان و خافوا أن يكونوا قد أعادوا ديانة آبائهم و أجدادهم

---

(١) إدوارد جيبون :اضمحلال الإمبراطورية الرومانية و سقوطها ، الجزء الثاني ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٦٣ .

*أحد ملوك ميزوبوتاميا (العراق الآن) . ابجاروس Abgaros

*١أسقف قيصرية (٢٦٠ – ٣٤٠م).

*٢ بتصرف من مرجع إدوارد جيبون : نفس المرجع السابق، ص ٣٦٥ ، ٣٦٤.

*٣ أن أشكالك المعيبة تكاد تبرز من القماش وهى لا تقل عن التماثيل فى رداءتها". وهكذا أطرى قسيس يونانى ، فى جهل و تعصب ، صوراً قدمها له الرسام تيتيان ، وكان القسيس قد طلبها منه ثم رفض قبولها.

وسمعوا في حزن وضمهم بالوثنيين فهذه التهمه وجهها إليهم اليهود و المسلمين الذين استمدوا من شريعة موسى ومن القرآن كراهية دائمة للتماثيل المنحوتة ، ولكل عبادة لغير الله .
ومن الجائز أن عبودية اليهود كبحت حماسهم و أضعفت سلطانهم ، لكن المسلمين الظافرين الذين حكموا دمشق و هددوا القسطنطينية ، و كانت مدن سوريا و فلسطين ومصر محصنة بصور وتماثيل المسيح ، و أمه ، و قديسيه ، و علقت كل مدينة نفسها بالأمل فى دفاع معجز أو أنها و عدت بذلك الدفاع .

وفى غضون عشر سنوات استغرقتها فتوحات العرب السريعة ، أخضعوا تلك المدن و تغلبوا على تلك التماثيل . ولكن مدينة أذاسا عروس المسيح قاومت فترة من الوقت هجمات الفرس ، لكن أصابها الدمار ، و أصبحت صورة المسيح الإلهية أسيرة فى أيدي الذين لا يؤمنون به و شاهداً على انتصارهم . وبعد استرقاق دام ثلاثمائة سنة أعيد تمثال البلاديوم * إلى القسطنطينية المتعبدة مقابل فديه قدرها أثنى عشر ألف جنية من الفضة و إطلاق سراح مائتين من المسلمين و من خلال الهدنة التى حدثت راح الرهبان فى الدفاع عن الصور والتماثيل و حاولوا أن يثبتوا أن خطيئة الجزء الأكبر من الشرقيين و الشقاق الذى حدث بينهم قد أفقدهم عطف هذه الرموز الثمينة وقضى على قيمتها .
غير أن هؤلاء الرهبان بدءوا يجابهوا تزمر الكثير من بسطاء المسيحيين أو عقلائهم ، و كذلك إيماناً بأنهم يرغبون فى إصلاح الكنيسة . وبما أن عبادة الصور و التماثيل لم تكن قد أقرتها أية قوانين فكان نموها بطيئاً أو سريعاً فى الإمبراطورية الشرقية تبعاً لاختلاف الناس و العادات و درجة الرقى المحلى و أخلاق وشخصيات الأساقفة . فكانت فى موضع الترحيب فى الدول البيزنطية ، أما أقاليم آسيا البدائية فقد كانت غريبة على تلك البدعة من الترف المقدس . أما الغنوسيين و الآيسوريين بعد تحولها للمسيحية احتفظت بهذه العبادات . أما أهل ارمينيا ظلوا لا يطيقون رؤية الصور والتماثيل حتى القرن الثانى عشر وقلت هذه الكراهية فى قرى الأناضول و تركيا.

ليو محطم الصور والتماثيل :-

كان الإمبراطور ليو الثالث أسعد هؤلاء المغامرين حظاً ،" فهو الذى جاء من جبال آيسوريا ليرتقى عرش الشرق ، وكان يجهل الأدب الديني والدنيوي ، غير أن تعليمه ، و عقله ، و ربما اتصاله باليهود والعرب ، كل أولئك بعث فى الفلاح العسكري كراهية الصور والتماثيل ، وكان يعتقد أن واجب الملك يحتم عليه أن يفرض على رعيته ما يمليه ضميره ."(١)

---

* تمثال باللاس أثينا Pallas Athena الذى قيل أ بقائه كان ضماناً لأمان طروادة وكان موجوداً فى كثير من المدن الأخرى .
(١) إدوارد جيبون : اضمحلال الإمبراطورية الرومانية و سقوطها ،مرجع سبق ذكره ص٣٦٧

لكنه فى بادئ الأمر و خلال عشر سنوات من الكدح و الخطر ، خضع إلى النفاق بأن أنحني أمام الأصنام التى أحتقرها و أرضى الحبر الروماني . ولكنه بدأ فى إصلاح الديانة حيث جمع مجلساً كبيراً من الأساقفة والسناتو، وأصدر بموافقتهم قانوناً يقتضي بنقل كل الصور و التماثيل من المحراب والمذبح إلى مكان مرتفع فى الكنيسة ، حتى تستطيع الأبصار رؤيتها و تكون بمنأى عن خرافة الشعب لكنه لم يقلل الحافز ، حافز التقديس من ناحية ، والكراهية من الناحية الأخرى . فثار عليه خربه ، و ألحّ عليه بأن يحذو حذو الملك اليهودي الذى لم يتورع عن تحطيم الثعبان النحاسى الذى كان فى الهيكل . ثم بعد ذلك أصدر مرسوماً بتحريم الصور الدينية و استخدامها ، وبهذا طهرت كنائس القسطنطينية و الولايات من الوثنية ، و أزيلت صور المسيح ، والعذراء والقديسين، أو طليت المبنى بطبقة رقيقة من الطلاء ، ولقد لقيت طائفة محطمى الصور سنداً و تأييداً من ست أباطرة . و أشتبك الشرق والغرب فى صراع دام مائة و عشرين عاماً .

" وكان موقف ليو فى الواقع محاولة بإصلاح إجتماعى و سياسى بالإضافة إلى الإصلاح الدينى ، ولو أنه بحركته قضى على الوحدة الداخلية وأحدث شقاقاً بعيد المدى ، كما أنه ساعد على ضياع ما بقى للقسطنطينية من ممتلكات فى الغرب ، وأن كان فى الوقت نفسه قد أوقف داء خطيراً كان قد أنتشر فى البلاد و أصبح من المشاكل الخطيرة ." (١)

وكانت خطة ليو أن يصدر حكماً يدين فيه الصور على أن يكون ذلك الحكم جزءاً من العقيدة فتولى أبنه قسطنطين * مجلس عام عقد فى ضواحى القسطنطينية، وتكون من عدد من أساقفة أوروبا و الأناضول بلغ ثلاثمائة و ثمانية و ثلاثين أسقفاً ، لأن بطاركة أنطاكيا و الإسكندرية كانوا عبيد الخليفة ، كما أن الحبر الرومانى كان قد أبعد كنائس إيطاليا والغرب عن الاتصال باليونان.
فكان هذا المجمع البيزنطي اعتراف بالمجالس الستة السابقة التى عملت على بناء صرح العقيدة الكاثوليكية . وكذلك يقضى بأن كل الرموز المرئية إلا فى القربان المقدس ، تعتبر إلحاداً أو هرطقة ، وبأن عبادة الصور هو إفساد للمسيحية و تجديد للوثنية ، وقد وجه ليو أول هجماته العدائية إلى تمثال مرتفع للمسيح فى مدخل القصر و فوق بابه ، و أعد سلماً للقيام بهذا الهجوم ، غير أن جمهوراً من المتحمسين و النساء طوحوا به فى عنف و قسوة ، وقام الكثير من الشعب فى القسطنطينية لمقاومة تنفيذ القرارات ، و تعرض شخص الإمبراطور للخطر وذبح ضابطه ، وبذلت السلطات المدنية والعسكرية أقوى الجهود لقمع ذلك الحماس

داود عبده داود : محيط الفنون -١- الفنون التشكيلية " الفن البيزنطى" ــ دار المعارف بمصر ص ١٦١.
* هو قسطنطين الخامس (٧٤١ ــ ٧٧٥ م)

الشعبي .وكانت الجزر الكثيرة فى الأرخبيل ، أو البحر المقدس ، مليئة بالتماثيل الدينية و الرهبان . وبعد القضاء على الهجوم. قام أبن ليو ، فى السنة الأولى من حكمه ، بحملة ضد العرب*، وفى أثناء غيابه استولى قريبه أرتافاسديس Artavasdes بطل العقيدة الأرثوذكسية ، على العاصمة و القصر و العرش. و أعيدت عبادة الصور والتماثيل فى ظفر و انتصار و اعترفت روما الجديدة والقديمة بالحق العادل للمغتصب. وهرب قسطنطين ، لكنه هبط على رأس مريديه من الأيسوريين الشجعان ، و أزعج انتصاره الحاسم ، جيوش المغتصبين و تكهناتهم. غير أن عهده ساده الصخب و الفتنة والتآمر ، و كان اضطهاد الصور والتماثيل دفاعاً من الدوافع التى أوغرت صدور أعدائه ، و كذلك الرهبان لأنه عبيد أمناء للخرافة التى يرجع إليها الفضل فى ثرائهم و نفوذهم .
و بالتالى انتهت هذه الفترة بتحريم مهنة الرهبنة وردائها ، وحرمت عبادة الصور والتماثيل تحريماً صارماً سواء أكانت العبادة خاصة أم عامة ، ويبدو أن الإمبراطور قد أجبر رعايا الإمبراطورية الشرقية أو على الأقل رجال الدين منهم، على نبذ الوثنية والإقلاع عنها .

إعادة الصور و التماثيل:-

" وفى عهد قسطنطين الخامس ، كانت اتحاد السلطة المدنية و السلطة الدينية قد طوح بشجرة الخرافة دون أن يستأصل جذورها ، ولقيت الأوثان، وقد اعتبرت الصور والتماثيل الدينية إذ ذاك أوثاناً ، لقيت تلك الأوثان صدراً رحباً من طائفة الرهبان والنساء ، وهم أكثر الناس نزوعاً إلى التعبد ، و حاز التحالف الوثيق العزيز بين هؤلاء و هؤلاء نصراً نهائياً على عقل الرجال و سلطتهم. وحافظ ليو الرابع على ديانة أبيه و جده بصورة أقل صرامة ، غير أن زوجه إيرين الجميلة الطموح كانت قد تشربت حماس الأثينيين ، ورثة الوثنية ، أكثر من تشربها لفلسفة أجدادهم. وعندما كان زوجها على قيد الحياة ، أشعل الخطر والرياء نار هذه الأحاسيس ، و لم يكن فى وسعها إلا أن تعمل على حماية وتشجيع بعض المقربين إليها من الرهبان الذين أخرجتهم من كهوفهم و صوامعهم ، و أجلستهم على العروش الأسقفية فى الشرق.
ولكن ما أن حكمت باسمها وباسم أبنها ، حتى تولت القضاء على أعداء التماثيل الدينية بصورة أكثر جديه و خطورة ، وكانت أول خطوة خطتها على طريق اضطهادها لهؤلاء الناس فى المستقبل هو أنها أصدرت مرسوماً عاماً يقضى بحرية العقيدة *١

---

* حدث حصار القسطنطينية الكبير في ٧١٧م وهب للدفاع عنها الإمبراطور ليو الأيسوري دفاعاً بطولياً مجيداً أحرز من الانتصار الرائع ما أوقف تقدم المسلمين مدة ثلاثة قرون . بتصرف من مرجع هـ. سانت موس: ميلاد العصور الوسطى، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٨.

*١ مكتوبة : بحرية الضمير .

وعندما عاد الرهبان إلى مراكز القوى عرضت آلاف الصور والتماثيل أمام الناس لتكون موضع تقديسهم وتبجيلهم و ابتدعت آلاف القصص عن آلمها و معجزاتها."(١)

وبذلك أصبح ضمير الأساقفة مرة أخرى فى يد الحاكم ، وفق الأسلوب اليونانى. ولم يسمح لمجلس نيقيا المجلس الكنسى الأرثوذوكسى الثانى إلا بثمانية عشر يوماً لأتمام هذا العمل ، و جاء أعداء التماثيل و الصور الدينية لا كقضاة بل كمجرمين أو تائبين ، و أعلن بالإجماع فى هذا المجلس أن عبادة الصور و التماثيل الدينية تتفق مع الكتاب المقدس ويرتاح لها أباء الكنيسة و مجلسها. و خلال العهود الخمسة التالية، التى استغرقت ثمانية وثلاثين عاماً ظل النزاع فيها على أشده،وكان النجاح حليف أنصار عبادة الصور الدينية مرة و محطمي الصور مرة أخرى.
فنقفور سمح بالحرية العامة فى الأقوال و الأفعال، أما **ميخائيل الأول** فقد أتسم خلفه بالضعف و الخرافة ، **و ليو الخامس** فقد أزال الأوثان ، و حكم على أنصارها المشاغبين بالنفى مرة ثانية غير أن الكاثوليك العنيدة قذفت به إلى الكفة المضادة، غير أن أبنه **توفيلوس** كان لا يعرف الخوف ولا الرحمة و كان أخر أعداء الصور الدينية وأشدهم قسوة. و بعد موته تحقق النصر النهائي للصور الدينية على يد امرأة ثانية هى أرملته تيودورا التي تركها وصية على الإمبراطورية. فجعلت الكنيسة منها قديسة واتخذت يوماً خاصاً تحتفل فيه بعيدها، و تحتفل فيه بعودة العقيدة الصحيحة إلى الكنيسة و بذكرى انتصار الصور و التماثيل الدينية .

" و الواقع أن الغرب كان يبدو لعين الشرق أكثر اعتقاداً فى الخزعبلات. ففي الشرق حيل دون إقامة التماثيل ذات الأبعاد الثلاثية بوصفها أوثاناً فى أيام تسبق حركة تحطيم الصور ، وسمح فقط بالصور المسطحة لما تحدثه من تفاعل روحي مباشر.
ولم تذهب قط من أنفس البيزنطيين النزعة البيوريتانية الأسيوية . وقد ظن **لابروكير البيرغندى** (La Brocquie re) فى القرن الرابع عشر أنهم لم يكونوا يولون آثارهم المقدسة من الاحترام ما كان يوليه أبناء وطنه لمثلها. ومع ذلك فقد كانت قلوب الناس تكن حباً عظيماً لأيقوناتهم و للمجموعة الهائلة المذهلة من الآثار المقدسة التي راحت تقوى الأجيال المتعاقبة من الأباطرة ترصها بعضها فوق بعض. وقد أشتد ذيوع الاعتقاد في قوة المعجزات التي للصور و لشعارات الرب و القديسين بل حتى لعظامهم و متعلقاتهم. " (٢)

---

(١) بتصرف من مرجع أدوارد جيبون : اضمحلال الإمبراطورية الرومانية و سقوطها ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٨٢ ، ٣٨٣ .

(٢) ستيفن رنسيمان : الحضارة البيزنطية ، ترجمة : عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٧م ، ص ١٥٣ .

وربما كانت حركة محطمي الصور تبدو للوهلة الأولى حركة سلبية هدفها التبديد والتحطيم ، وربما يكون أصحابها قد قضوا على روائع فنية ، و حرموا الناس من الاستمتاع بها ، " إلا أن الحركة كان لها فى الوقت نفسه نتائج إيجابية، وربما تكون قد نفخت فى الفن البيزنطي روحاً جديدة مستمدة من الفن الهيللينستى القديم ، ومن الفن الشرقي و بخاصة الفارسي. وبالإضافة إلي ذلك فإن تحريم صور المسيح و العذراء و القديسين لم يمتد ليشمل صور الأشخاص العاديين.
لم يكن الاعتراض على الفن بجميع صوره و إنما على الفن الديني من نوع معين، وما عدا ذلك لم تمتد إليه يد التدمير ، فلم تؤد الحركة إلى ركود فني شامل ، وإنما وقفت فى وجه تيار واحد تاركه العنان لغيره من التيارات ، و انطلقت يد الفنانين و تفكيرهم ، و أزداد اتجاههم إلي الواقعية في التمثيل ." (١)

موقف المسيحيين العرب من حركة تحطيم الصور:-

كان هناك نقطة اختلاف فى سبب انطلاق هذه الحركة " و تبع أغلب المؤرخين رأى الكتاب البيزنطيين الذين رأوا أن سبب انطلاق شرارة الحرب ضد تكريم الأيقونات كامن في اعتراضات اليهود والمسلمين خاصة فى أمر الخليفة **يزيد بن عبد الملك*** (١٠١ – ١٠٥ هـ ، ٧٢٠ – ٧٢٤ م) بتدمير جميع الصور فى الكنائس و غيرها من الأماكن . وفى سنة ١٩١١ م نشر العلامه الألماني **بيكر** مقاله قال فيها بعكس ذلك أي أن الحركة البيزنطية المذكورة هي التي شكلت التأثير الرئيسي لمنع تصوير الكائنات الحية فى الإسلام.

وبعد بيكر أختلف المؤرخون فى آرائهم حول هذه المسألة ، فمنهم من تبع مذهب بيكر و منهم من دعا للرجوع إلى الرأي التقليدي بعكس ما ذهب إليه بيكر .
وذكر بيكر خبراً يرد فى كتاب " سير البيعة المقدسة " المعروف أيضاً بعنوان " تاريخ بطاركة الإسكندرية القبط " حول أمر الخليفة يزيد بن عبد الملك بتحطيم الصلبان والأيقونات فى أرض مصر وفى سائر الأقاليم ." (٢)

أما **هـ. سانت موس** فقد ذكر فى كتابه " ميلاد العصور الوسطى : أنه كان معظم أفراد حزب تحطيم الصور ينتسب إلى آسيا الصغرى موطن الأباطرة

---

(١) داود عبده داود : محيط الفنون – ١ – الفنون التشكيلية ، " الفن البيزنطي " ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٤ .
* قد ورد أن يزيد بن عبد الملك كان من أول من أمر بمحو الصور من الكنائس وقد حذا حذوه بعد ذلك كثير من الحكام.
(٢) يوهانس دين هاير : المعهد الهولندي للآثار المصرية والبحوث العربية. القاهرة " فى الفن والثقافة القبطية " ، تحرير : هـ . هونديلينك، تقديم : جودت جبرة ، دار شهدى للنشر ، سنة ١٩٩١ م ، ص ١٦٤.

الآيسوريين ومنبت الشطر الأكبر من جندهم و كثير من موظفيهم ، و في هذه المنطقة ازدهرت عدة طوائف متشددة فى التطهر و التعفف ، ولم تتولد الكراهية لعبادة الأوثان عن هذه المذاهب التطهيرية فحسب ، بل أسهم فى ذلك أيضاً عقائد المسلمين المجاورين .*

أما عن زكي محمد حسن فقد ذكر فى كتابه " الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامي " أنه : كان لكراهية التصوير فى الإسلام صداها فى المسيحية. فقد ثبت أن القائمين بحركة محطمي الصور عند المسيحيين فى القرن الثامن الميلادي كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين فى هذا الصدد .

وقد ذكر أيضاً شاكر لعيب في كتابه " الفن الإسلامي والمسيحية العربية":
لا يكف المؤرخون اليونان عن القول أن أول الممارسات المعادية للصور جاءت من العرب و ليس منهم . يرون فى أوامر الخليفة يزيد سنة ٧٢٣ م المتشددة على إلغاء التصاوير من الأماكن العامة والرسمية أول الغيث بهذا الاتجاه .
لكن الحقيقة شئ أخر ، فالحركة كانت تحصد النجاح فى آسيا الصغرى بين الجنود المنحدرين عموماً من المقاطعات الشرقية من الإمبراطورية لكنها واجهت مقاومة عنيفة فى أوروبا بشكل خاص خلال انتفاضة (مناهضة تحطيم الصور) فى اليونان سنة ٧٢٧ م. المجمع الكنسى الذى دُعي إلى الانعقاد في القسطنطينية سنة ٧٣٠ م أدان الصور في حين أن مجمعاً مضاداً أنعقد فى روما سنة ٧٣١ م قد أتهم بالهرطقة أولئك المعادين بالصور . أما الإمبراطور قسطنطين الخامس (٧٤٠ – ٧٧٥ م) سارع هو بدوره للدعوة إلى مجمع آخر سنة ٧٥٣م فى العاصمة أتبعه بإجراءات متشددة مثل تحطيم أو تغطية الصور بالكلس الأبيض، تبديد الرفات ووضع اليد على ممتلكات الأديرة، وردّ الأديرة إلى صفاتها كمؤسسات دنيوية، وقد يعتقد البعض أن المسيحية الأولى كانت دين توحيد مطلق وإنها كانت ترفض الصور .

و يقول الدكتور **مارتينيا نورونكاليا** فى موسوعته "تاريخ الكنيسة القبطية" أن الكنيسة الأولى كانت تطلب من المؤمنين الجدد النحاتين أو الرسامين أن يكفوا عن صنع الوثن ، فإذا رفضوا طردوا من الجماعة المسيحية .
وينسب البعض الأخر ، مثل غيبون ، مقت المسيحيين الأوائل لاستخدام التماثيل والصور الدينية إلي عداوتهم لليونان الذين أكثروا فيما بعد من استخدام الصور و الأيقونات وجعلوها فناً رائعاً اشتهروا به .

---

* هـ . سانت موس : ميلاد العصور الوسطى ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٠٤ .

ويقول غيبون : " أن المحاجين و المجادلين المسيحيين وجهوا ذكائهم إلى مناهضة الوثنيين الحمقى الذين كانوا يحنون رؤسهم أمام ما تصنع أيديهم " ويضيف " أن عبادة الصور بدأت أولاً فى حرص و تورع ، و استخدمت الصور المقدسة لتهذيب الجهلة و إشباع تحير المهتدين الوثنيين ، ثم تطور الأمر تطوراً بطيئاً ، و إن يكن حتمياً ، فانتقلت أمجاد الأصل إلى الصورة ، وأخذ أتقياء المسيحيين يقيمون الصلاة أمام القديس ، فتسربت إلى الكنيسة الكاثوليكية شعائر الوثنية : الركوع ، و إيقاد الشموع ، و حرق البخور ".

ونذكر أن حركة تحطيم الصور لم تكن مجهولة من طرف المؤلفين العرب مسلمين و مسيحيين ، فالمقريزى يقول : " أنه فى سنة ٢٤٤ هـ - ٨٥٨ م أمر نوفيل بن ميخائيل ملك الروس بمحو الصور من الكنائس وأن لا تبقى صورة فى كنيسة ، و كان سبب ذلك أنه بلغهُ عن قيم كنيسة أنه عمل فى صورة مريم عليها السلام شبه ثدى يخرج منه لبن يسقط فى يوم عيدها ، فكشف عن ذلك فإذا (هو مصنوع ليأخذ به القيم المال) فضرب عنقه و أبطل الصور فى الكنائس ، فبعث إلى قسيماً بطرك اليعاقبة و ناظره حتى سمح بأعادة الصور على ما كانت عليه. "

أما المؤرخ المسيحى أبو الفرج جمال الدين ابن العبرى الذى كان يكتب بالعربية والسريانية كليهما ، فيذكر فى حوادث سنة ٧٨١ م من كتاب " تاريخ الزمان " أن : " ويقال إن هذا الملك (ليو) كان يحتقر الصور و يمالئ مستقيمى الإيمان كأبيه وقد أدركته المنون فى هذه السنة .

و هناك مثالان ذكرهم شاكر لعيب أيضاً:

١ ـ منصور بن منصور المعروف بالقديس حنا الدمشقى

أن الرائد الأول الذى أعطى الكثير من الجهد النظرى لمحاربة حركة تحطيم الصور هو فى واقع الأمر مسيحى عربى : منصور بن منصور المعروف فى تاريخ الكنيسة بأسم القديس حنا الدمشقى .

ولد فى دمشق نحو سنة ٦٧٠م ، وكان موظفاً كبيراً لدى الخليفة الأموي هشام (٧٢٤ ــ ٧٤٣ م) . وفى سنة ٧٢٥ ــ ٧٢٦ م عندما حرم الإمبراطور ليو عبادة الصور وأطلق العنان لقمع الرهبان والموظفين المعارضين لقراره، فإن القديس الدمشقي كتب رسائله الثلاث المعنونة "ضد من يهاجمون الصور المقدسة ".وإذا ما عرفنا أن كهنة ورهباناً كانوا يمارسون بأنفسهم الرسم مثل(رابولا) ورسم الأيقونات على وجه الخصوص على أساس أنها ممارسة دينية شفاعية، فهل يكون حنا الدمشقى واحداً منهم ؟ .

٢ ـ ثاوذروس بن أبى قرة و كتابه بالعربية (ميمر فى إكرام الأيقونات)

المدافع المستميت عن التصوير هو ثاوذروس بن أبى قرة حوالى سنة ٧٥٠ م و المتوفى نحو سنة ٨٢٥ م .ابن أبى قرة هوالوريث السريانى ــ العربى المباشر

لتعاليم القديس حنا الدمشقى ، و قد كتب رسالة (ميمر فى إكرام الأيقونات) باللغة العربية ، وهو مايمثل أمراً تاريخياً نادرا .
طبع العمل سنة ١٩٨٦ م بالمطابقة مع مخطوطتين موجودتين فى المتحف البريطانى . يرفض أبو قره حجج معارضيه المسلمين و اليهود الذين لا يقرون بمسألة تمجيد الأيقونات . يتأسس نقدة اللاذع لخصومه على الانفتاح الثقافي العربي الإسلامي في زمن خلافة الرشيد ثم المأمون الذى كان يرتبط معه بحوار عميق . *

إما عن إيران التى كانت تعتمد فى فنها على الفنانين الآرمنيين كانت تلقن الناس كيف يستخدمون الحيوانات كوحدة زخرفية و ليس كصورة . وذلك دون التضحية بالدقة فى الرسم ، حتى إذا وافى القرن السادس إذا بالمؤثر السامي **Semmitic** يشتد قوة . أما فى القرن السابع فقد أحدثت الفتوح العربية انقلاباً و اقتطعت الولايات السامية من جسد الإمبراطورية البيزنطية فزادت التأثيرات الأرمانية نمواً و قوة . وفى نفس الحين وجد المسلمون وهم على ما هم عليه من كراهية لفن تمثيل الأجسام بالصور ، وجدوا بإيران أثناء تقدمهم شرقاً ، فناً زخرفياً يناسبهم بصورة رائعة. فاتخذوا لأنفسهم ُقنْية وبعثوا فيه من روحهم حياة .
أما عن حركة تحطيم الصور فى القرن الثامن " فكان الأمر من الناحية الفنية يعتبر كفاحاً بين الطابعين الآرامي و الإيراني مع تدخل الطابع الهللينستى بينهما و خروجه من الأمر منتصراً عليهما جميعاً، ولكن مع حصوله على أعظم الفائدة من كل من الخصمين .
وكان المرسوم الذى يحظر عبادة الأيقونات معناه أن فن التمثيل التشكيلى الدينى فقد كل رعاية علمانية كان يلقاها و أصبح ملكاً خفياً يواريه عن الأنظار الرهبان المضطهدون. فكأنه قد قضى عليه وفى الحالة هذه ألا يكون حظه من النجاح إلا قليلاً. وشجعت السلطات الإمبراطورية بدلاً منه فناً قائماً على النماذج قوامه الأشكال الهندسية ، فضلاً عن تلك التصميمات الانسيابية السيالة للطيور و الأوراق التى كانت تبهج فؤاد الإيراني و الآرامي. بيد أنه لم يكن فى الإمكان القضاء على تصوير الأشخاص ، وكل ما فى الأمر أنه أصطبغ بالصباغ العلمانى" (١)

وكذلك طورّ الفنانون زخارفهم من الطيور والحيوانات والأشجار و حولوها إلى مناظر صيد، " فاعتبرها أباطرة تحطيم الصور غير الأتقياء زخارف صالحه لتزيين الكنائس.

---

*شاكر لعيبى:الفن الإسلامي والمسيحية العربي"دور المسيحيين العرب فى تكوين الفن الإسلامي، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠١م ،ص ١٥٣، ص١٥٤.
(١) ستيفن رنسيمان : الحضارة البيزنطية ، ترجمة : عبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الثانية ، سنة ١٩٩٧ ،ص ٣٣٠.

بيد أن البيزنطي كان شرقياً بقدر جعله يعشق القصص. فإن لم يجز له يروى أقاصيص دينية، ولم يجز له يرسم المسيح على الصليب أو القديسين وهم فى انتظار الاستشهاد ، فإنه أنقلب راجعاً إلى المصدر الأخر للأساطير لديه : وهو الرطازات (الميثولوجيا) الكلاسيكية "(١)

وكانت نتيجة انتصار عبادة الصور و الأيقونات بعد ذلك ؛ إعادة الدين إلى حظيرة الفن.

حركة تحطيم الصور و التماثيل فى مصر :-

تبدو ظاهرة اختفاء الأيقونات فى مصر مواكبة لحركة تحطيم الأيقونات فى القرن الثامن الميلادي فيما عدا ما كان من دير سانت كاترين لكونه أرثوذكسي شرقي (يوناني) يجعل له وضعاً مختلفاً .

" فقد شعر بعض الغيورين على المسيحية أن ألوهية السيد المسيح لا يمكن رسمها ، وذلك لأنها صفة غير مركبة بل هي صفة معنوية نشعر بها ولا نستطيع أن نراها أو نجسدها ، و بالتالي شعر هؤلاء المعارضون أن الرموز الوحيدة المباح استخدامها فى التعبير عن تلك الألوهية هي البشارة أو الحمل أو الصليب أو السمكة و غيرها من الرموز القديمة ، هؤلاء أثاروا مفهوم عودة الوثنية من جديد فى الأيقونة ، كما أنهم أدركوا إلى أي مدى أصبحت الأيقونة (كصورة فقط) رمزاً مقدساً يفوق القدرة الإيمانية المراده من الأيقونة ذاتها ، أما المدافعون فقد أسسوا دفاعهم الوحيد فى أن الأيقونة و سيله تعليمية منذ القدم ، و أنه من حقنا أن نجسد المفهوم اللاهوتي لأن الكلمة صارت جسداً ، و المسيح صار فى هيئة بشرية ، و بالتالي فإن إمكانياته البشرية و العقلية المادية تجعلنا فقط ننظر إليه فى الصفة البشرية ، و أن تكون حدود تصويرنا له هي حدود بشرية تعبر عن تجسده معنا إنساناً عاش بيننا. " (٢)

ومع نمو عدد الأيقونات و أهميتها يتزايد المعارضون والمدافعون وتتزايد حدة الصراع بينهما ، الذى أنتج عنه اندلاع حركة تحطيم الأيقونات و التماثيل الدينية ، و استمرت تلك الصراعات حتى منتصف القرن التاسع الميلادي .
" وقد أدى هذا الصراع إلى ضعف أهمية الأيقونة على المستوى الديني والطقسي، بل وأصبحت خاضعة لأذواق الفنانين ، وغير مدرجة فى تقاليد وقواعد

---

(١) نفس المرجع السابق ص ،٣٣١.

(٢) عزت زكى حامد قادوس ، محمد عبد الفتاح السيد : الآثار وفنون القبطية، مرجع سبق ذكره ص ٢٤٤.

ثابتة ، و بالتالي فقدت الأيقونة عنصراً هاماً إيحائياً كان مسيطراً عليها وهو مفهوم الأيقونات الأعجوبية أو المعجزات الأيقونية ، و هبطت أسهم الأيقونات على المستوى الغربى ، ولكن فى الشرق نجد أن الفتح العربى قد ساهم فى بُعد تلك المؤثرات الدينية عن حركة تطور فن الأيقونة فى الشرق عموماً وفى مصر بصفة خاصة. وظلت التقاليد الأيقونية قائمة فى مصر حتى العصور الوسطى ، فقد شهد فن الأيقونة تطوراً كبيراً فى الفترة ما بين القرنين السابع عشر و الثامن عشر ، و أزداد ارتباطها بالطقوس الدينية ." (١)
وقد أرتبط مفهوم الأيقونة بمفهوم الخلاص أو المعجزات الإلهية وارتباط تلك الأيقونات على المستوى الشعبى بمصير الديانة المسيحية وتقاليدها المحلية . ففي القرن العاشر الميلادى ظهر لنا كتاب يعرف (بسير البيعة المقدسة) للأنبا ساويرس أبن المقفع أسقف الأشمونين فى القرن العاشر الميلادى ، قدم لنا هذا العمل جانباً كبيراً من معجزات الأيقونات على مستوى العقلية القبطية الإلهية المزمع حدوثها من قِبل تلك الأيقونات التى تحتوى على صور للقديسين المبكرين و السيد المسيح والرسل وبعض الأنبياء .

وكان لاختفاء الأيقونات في مصر أسباب أخرى غير حركة تحطيم الأيقونات و التماثيل الدينية في هذه الفترة " وهو عمل الميرون المقدس * كما تردد على ألسنة كتاب منهم **فانسليب** وكتاب أتوا من بعده مثل الرحالة الألماني " **يوهان جورج هيرزج السكسونى** Johann Georg Herzog Zu Sachsen " الذي زار مصر في عام ١٩٣١ م و روى أن البطريركية قد أصدرت أوامرها بجمع الأشياء التي لم تصبح ذات نفع للاستعمال في الكنيسة و استخدامها لعمل النار اللازمة لإعداد الميرون المقدس.بالإضافة إلى ذلك فإن اندلاع حركة تحطيم الأيقونات و التماثيل الدينية و التي كانت تنشب من حين لأخر قد تكون هي السبب في تحطيم الأيقونات. فالبابا كيرلس الرابع عندما رأى أن الأقباط يغالون في تبجيل الأيقونات أمر بتحطيمها .إلا أنه من الواضح أن كثيرين قد تجاهلوا أوامره حيث أن كثيراً من أيقونات ذلك العصر مازالت باقية . وربما تكون مصر قد عاصرت عدة حركات لتحطيم الأيقونات و التماثيل الدينية مما أدى إلى خلق فجوة فى تراث الأيقونات في مصر "(٢)

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٤٥ .
*الميرون المقدس : هو الزيت المقدس المستخدم فى الأسرار و القرابين بالإضافة إلى استخدامات الزيت لأغراض كنسية لتدشين المذابح و الأشياء الأخرى مثل الأيقونات التى تستخدم فى الطقوس الدينية ، ويعطينا فانسلب قائمة بالمكونات اللازمة لعمل الميرون المقدس، وهو غلى الزيت على نار متوسطة الحرارة حتى المساء ، ويؤتى بالخشب أما من شجرة الزيتون أو من الأيقونات القديمة .
(2) DRS. L.Langer: Coptic Art And Culture H. Hondelink (Ed.), BDR. Gawdat Gabra, Shouhdy Publishing House , Cairo . 1990, P.65.

وقد رأى الباحث عزيز كامل عزيز فى رسالة الماجستير بعنوان " دراسة الشكل الآدمي فى التمثال خلال العصور فى مصر " : أن التقارب الكبير الحادث بين العقيدتين الفرعونية والقبطية فى شكلهما كان من أهم الأسباب التى دعت الكنيسة القبطية إلى تحريم عمل التماثيل ذات الأشكال الآدمية سواء كانت تمثل السيد المسيح أم القديسين .و وضعهم داخل الكنائس وذلك خوف من أن يقوم الشعب بعبادتها . كما كانوا يعبدون آلهتهم القديمة والتى كانت كلها فى مجال نحت التماثيل .*

فقد تنبهت الكنيسة إلى أثر الفن فى النفوس مصوراً أو منحوتاً فأمسكت زمام الفن بيدها ففرضت على رجال الفن رقابة قاسية مخافة أن يصدر عنهم ما يخلخل العقيدة وينحرف بالناس عن جادة الدين. " وما نظن اجتماع مجلس الثلاثين (١٥٤٦ م) كان إلا لهذا ولإنقاذ الكنيسة الكاثوليكية من التداعى الذى تعرضت له بعد حركة الإصلاح الدينى بزعامة مارتن لوثر.

وقد كان من أمر هذا المجلس أن أخذ فى رقابة الفنانين بعدما رأى حظر تأثير الصورة أو التمثال فى النفوس ، وفى اختيار الموضوعات التى لا تناقض العقيدة من قرب أو من بعُد ، وتجمع الناس على احترام العقيدة و التعلق بالدين ، غير أن كنيسة روما ما لبثت أن حاولت استرداد سلطانها الذى فقدته من خلال عصر الإصلاح الدينى بالمبالغة فى الكشف عن ثرائها الدنيوى وتصوير أمجاد السماء التى تشدُّ القلوب عن طريق تسخير الفنون لخدمتها من تصوير و نحت وعمارة و موسيقى. " (١)

وهذا الفن الذى حرصت الكنيسة على أن تجعل زمامه فى يدها إيماناً منها بتأثيره المؤكد هو الذى كاد أهل بيزنطة يثيرون من أجله حرباً دامية خلال القرنين الثامن و التاسع " حركة تحطيم الصور و التماثيل ". وهذا الذى خشيته الكنيسة من انطلاق الفن بلا ضابط خَشيه المسلمين فحالوا يوماً دون أن ينطلق الفن انطلاقته الحرة ، الأمر الذي جعل الفن الإسلامي قروناً عدة مقصوراً على الزخرفة وعدم محاكاة الواقع محاكاة حرفية و البعد عن التشبيه .

---

* عزيز كامل عزيز:" دراسة الشكل الآدمي فى التمثال"خلال العصور فى مصر ، و الإفادة منها فى إثراء التذوق الفنى بالمرحلة الثانوية" ، رسالة ماجستير مقدمة لكلية التربية الفنية بجامعة حلوان ١٩٧٦ م.ص ١٦٢.

(١) ثروت عكاشة:الفن و الحياة ، دار النشر ، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م، ص١٧.

و نستخلص من هذا أن البداية فى العقيدة المسيحية أنها كانت تكره الصور والتماثيل أقتداءاً بما جاءت به تعاليم العهد القديم ، " إلى أن ظهر ذلك الاتجاه الذى يدعوا إلى نشر تعاليم الدين عن طريق الصور والرسوم * فى العهد البيزنطي .. وقد نشأ هذا الطراز الروحي الذى يقوم على صور السيد المسيح والعذراء والقديسين ، مجرداً من عناصر المطابقة للأشكال الحية" (١)
وكان هذا يتطلب تصوير هذه الموضوعات بالرسم والنحت البارز دون التماثيل بوصفها أوثاناً.

و الحق أن الكنيسة لم يفتها أن تعلم الناس أن كل تكريم للقديسين و المخلفات والأماكن المقدسة ، ينبغي أن يكون هدفه هو الله نفسه . ومع أن تحريم الصور في الوصية الثانية من " الوصايا العشر " (الديكالوج) ، قد ألغته الشريعة الجديدة أو قصر على الله الآب وحده ، فإن الكنيسة رمت مع ذلك إلى الاحتفاظ بسلامة مبدأ: أن الصور لا يقصد منها إلا إطلاع بسطاء العقول من الناس على ما يؤمنون به (Non Ador Abis Ea Ne Que Coles) أي " لا تعبد بل تبجل " فإنها (يعنى الصور) كتب الأميين ، فيما يقول كليمانى ، وهى فكرة عبر عنها **فيون** في الأبيات المؤثرة التي يضعهـــا على لسان أمه :

أنـــني امـــرأة عجـــوز مسكينة لا تعلـــم شيئـــاً
لـــم أتـــعـلـــم القـــــراءة قـــط
وفـــى كنـيـســة أسـقـفـيـتـي أرى
الفـــردوس مصـــورة ، وفيها مـــزاهـــر الهـــارب والعـــود
و جـــحيـــمها ، يســـلـــق فيـــه الأشـــرار فى مـــاء حميـــم
و أحدهما يخيفني و الآخر يجلب إلى نفسي المسرة والفرح .*١

ونذكر فى هذا الصدد أن المذهب الكاثوليكي المسيحي أعتمد كلياً على الفن فى توضيح تعاليمه و تصوير الحوادث الدينية وتاريخ المسيحية وسيرة أبطالها .

---

* يخطئ من يظن أن اللوحات القبطية قد وضعت فى الكنائس كلها للزخرفة أو الزينة ، لكنها تؤدى خدمه دينية حيث تعرض أمام المصلين صوراً للموضوعات المعبرة عن أحداث وشخصيات الكتاب المقدس أو أشخاص الأنبياء و الرسل و القديسين ، فيستعيد المشاهد التفاصيل و يستنبط لنفسه الدروس التى يطبقها فى سلوك الحياة اليومية وبذلك فإن دور هذه اللوحات يتجاوز مجرد الاستمتاع و الألوان إلى التماس العبرة الروحية لأنها أداه للتعليم ووسيلة إيضاح مثل المواعظ و الكتب الدينية (المترجم)
بتصرف من مرجع بربارة واترسون : أقباط مصر ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢٤ .
(١) حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر – الجزء الأول – الطبعة الأولى ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٤ ، ص ١٧١ ، ص ١٧٢.
*١**بتصرف** من مرجع يوهان هويزنجا : اضمحلال العصور الوسطى " دراسة لنماذج الحياة و الفكر و الفن بفرنسا و الأراضي المنخفضة - ترجمة : عبد العزيز جاويد - الهيئة المصرية.

وبهذا تسربت إلى الكنيسة صور المسيح و القديسين حتى اعتقدت بشفاعة هذه الصور وبدأت بوصفها فى الكنيسة إلى الصلاة أمامها ، حتى أن جاءت حركة محطمي الصور والتماثيل التى من هدفها القضاء على هذه العبادة .

و بالطبع لم تكن هدف هذه الحركة القضاء على الحركة الفنية لكنها كانت ضرورية لأن الناس قد اتجهوا إلى حياة التكاسل و التراخي و الاعتماد على شفاعة هذه الصور ، و بالتالي نرى أن العقيدة كانت لها تأثير على الفن و الفنانين من حيث الاتجاه إلى الرمز و التجريد أو التحوير أو مطابقة الطبيعة فى الأعمال التشخيصية . وسنرى فى الفصل التالي كيفية تناول التشخيص فى ظل هذه العقيدة.

****

الفصل الثالث

سمات المنحوتات القبطية التشخيصية وأثر فترة التحريم عليها

مقدمة

عندما كانت مصر وقت ظهور الفن القبطى* ولاية تابعة للإمبراطورية الرومانية ، ولم تعد الأعمال الفنية الضخمة تقام فى مصر بل فى روما أو فى بيزنطة ، لذلك فقد الفن القبطى فى مصر التوجيه السياسي وما يتطلبه من فرض قيم تشكيلية معينة ، وبات الشعب المصرى هو الموجه بأحاسيسه الأصلية لهذا الفن الذى أتسم بالصفة الشعبية الخالصة كأول فن شعبي فى الشرق القديم ، فاتجه إلى الرمز ، و إلى النظر داخل النفس والقيم الروحية ، وأتخذ من بعض العلامات و الأشكال فى الحضارة القديمة رموزاً أصبغ عليها فكراً روحياً جديداً .

يقول (ريجل Rieale) عن الفن القبطى " أن الفنان القبطى على ما وصل إليه من التقدم الحضاري لم يعرف الإدراك الحسي التام الذى يعبر عنه بالفراغ و المسافات لا العمق وأن الفنان لم يكن أحس حالاً منه فقد فسر الفراغ بأنه هو الذى يحيط بالأجسام الصلبة دون أن يصل إلى إدراك الفراغ اللانهائي المغمور بالضوء الذى تتلاشى فيه الأشكال التى ينقلها الضوء ولا يمكن تميزها لقد ارتكز الفن القبطى على عاملان هما إهمال المادة إهمالاً تاماً و اعتنى عناية خاصة بالروح." (١)
وهذه العقيدة أدت إلى التجريد التام والرمز ومن ثم فقد ضرب كل القوانين والقواعد التى كان معمولاً بها فى عهد الوثنية و اكتفى بالتغير والتأثر بأبسط الأشكال وأقل الخطوط . فالفن القبطى ترك للأجسام الاستقلال التام بحيث لا يمكن أن تدركه كاملاً إلا إذا نظر إليها فى النهار ومن على بُعد كاف وهى مقدرة فائقة لأنها تتيح للأجسام قدراً لا حد له من الضوء .

" ويلاحظ أن الفن القبطى كان فناً شعبياً ، ذلك لأن المسيحية دخلت فى مصر قبل أن تصبح الدين الرسمي للدولة الرومانية. وقد نشأ هذا الفن بين جماعة من المصريين المضطهدين وبخاصة فى الأقاليم بعيداً عن العاصمة و لم يكن أغلب الذين يمارسون الإنتاج الفنى فى أول الأمر من المتخصصين. فكثير ما كان الرهبان وأعوانهم يبنون و ينسجون و يزخرفون على أساس تقليد ما يقع تحت أيديهم من منتجات مستوردة من بلاد أخرى . وكانت بعض الصناعات مزدهرة فى العصر القبطى ، وكانت لها تقاليد تمتد إلى الحضارة المصرية يتوارثها الأبناء عن الأباء كفن النسيج والحفر فى الخشب والعاج والتحف المعدنية ." (٢)

---

* قبطي مشتق من أسم مصر كما ذكرنا من قبل ، وهو الاسم الذى أطلقه العرب على المصرين عامة. إذن فالآثار القبطية مصرية قبل أن تكون مسيحية .

(١) سعاد ماهر محمد : الفن القبطى ، القاهرة سنة ١٩٧٧ م ، ص ٢٥.

(٢) أبو صالح الألفي : الفن الإسلامى " أصوله فلسفته مدارسه " ، دار المعارف ، لبنان ، الطبعة الثانية ، ص ٤٣ ، ص ٤٤.

و بالنظر إلى ما احتوته كنائس مصر – على سبيل المثال – نجد أعمالاً فنية رائعة قام بتنفيذها الفنان المصرى و وضع فيها عصارة روحه ومهارته.

والفن القبطى ليس فناً دينياً يتصل بالكنيسة فحسب ، بل أنه يظهر أيضاً فى المجالات الدنيوية ، وإذا كانت أغلب العمائر الباقية من ذلك العصر عمائر دينية مثل الكنائس أو الأديرة ، فمرد هذا إلى اهتمام الشعب عادةً بدور العبادة.
ومن المجالات الدنيوية التى عبر عنها الفنان القبطى تشكيلياً ، نجد أنه تناول البيئة المصرية بما حوت ، فصور البيت المصرى و الحيوانات الأليفة التى تملأ الحقل مثل البقرة والجمل و الحمار والكلب ، وجاءت زخارفه مشتقة من أوراق نباتات البيئة المختلفة وأفرعها و ثمارها ، كالعنب والنخيل والرومان والقمح ، وزهرة الأكانتس ، كما تناولت موضوعاته نهر النيل بما حوى من مضامين أسطورية ، كما تناول الفنان الأساطير القديمة بعد أن اتخذت نصوصها معانى جديدة وصور تتفق و روح الدين الجديد.

الخصائص المميزة للفن القبطى:-

١- فن شعبى ، دينى ، دنيوى نبع من البيئة و عبر عنها تعبيراً صادقاً .
٢- ثمرة ما سبق من الفنون .
٣- فن جمال بلا ضخامة ، فن زينه تنتشر فيه الأشكال الرمزية والهندسية.
٤- أنه يعنى بالفكرة أكثر مما يعنى بالمظهر، وهو لا يعنى بالكتل والفراغات التى تصغي على الفكرة .
٥- فن لا يراعى النسب والعلاقات الجمالية المثالية .
٦- لا يحرص على نشر موضوعاته فى مساحات كبيرة خوفاً من تشتيت ما يريد تجميعه .
٧- فن يرى أن التناسب لا يحقق بالمهارة المتبادلة بين النسب بقدر ما يتحقق بالتنوع بين الكتل .

ولقد تميز الفن القبطى و أصبح له استقلالية عن الفن البيزنطي بعدة سمات منها :
١- ميله الشديد إلى التحوير فى مفرداته التشكيلية و بخاصة الآدمية.
٢- فن ينبثق من داخل النفس وينزع إلى المثالية .
٣- يترجم الواقع إلى مستوى أسمى من الواقعية والتعبيرية .
٤- تميز بنسجياته المرسمة المسماه (بالقباطى) .
٥- يتوافق مع جوهر المسيحية .

كل هذا أنطبق على نتاج ذلك العصر من الفنون المختلفة سواء كان نحت أو عمارة أو نسيج و غيره .

و لكن هناك أسباب لتأخر ظهور الفن القبطى فى القرون الأولى و هى :

١ ـ تأخر ظهور الكنائس كأماكن ثابتة للعبادة لأنه كان معروفاً فى الحضارة المصرية القديمة فى ارتباط فنها بأماكن العبادة سواء فى المعابد أو الهياكل فهو تقليد متوارث.
٢ ـ انشغال الكنيسة و تعبئة كل الطاقات الروحية لتبشير و محاربة الوثنية ، والتنافس الشديد بين علماء المسيحية و علماء الوثنية إلى جانب كثرة الاضطهادات التى بدأت من ٦٨م حتى ٣١٣م ،إلى جانب السرية بين المسيحيين ،أى أن العصور الأولى كانت عصوراً صعبة إلى جانب عدم الاستقرار و الهدوء و السلام .
٣ ـ عدم توافر مواهب روحية خاصة بالفنون الطقسية و اللاهوتية . وذلك لعدم فهم حقيقي للعقيدة المسيحية ، لذلك نجد أن الفن القبطى حتى بداية القرن الثالث كان متأخراً حيث كان الفن الذى يحيط بهم و تقع أبصارهم عليه فن يوناني روماني . لذا نجد أن الفن القبطى فى مراحله الأولى يكثر به تصوير الآلهة و الأساطير اليونانية الرومانية .

٤ ـ كانت أغلب أماكن العبادة فى أماكن نائية. و مخفيه تحت الأرض و فى الظلام . ومع بداية ظهور المسيحية و انتشارها فى مصر ورغم الإضطهاد كانت مقابر الفراعنة خير ملجأ لهم يقيمون فيها شعائرهم ويلجئون لها هرباً من البطش بهم ودفعاً عن الأذى . وكان أن تحولت هذه المقابر الفرعونية إلى كنائس مسيحية بعد أن أضافوا إليها الهياكل والمحاريب وأخفوا النقوش الفرعونية بالطلاء – البياض ورسموا على حوائط هياكلهم ومعابدهم صور القديسين ونصوص من الكتاب المقدس باللغة القبطية ، ولا تزال هذه الآثار باقية حتى الآن فى مقابر بنى حسن وغيرها.
٥ ـالاعتقاد السائد بمجيء الرب إلى جانب إقبال المسيحيين على بيع ممتلكاتهم و اختيار حياة الفقر المطلق ، أضعفت جداً الفنون التشكيلية.
٦ ـ عدم توافر الفنانين من اليهود المستنصرين . فلم تكن صناعة النحت والتصوير صناعة يهودية حينما ازداد التدقيق بخصوص الوصية الثانية . ويقول العلامة أوريجانوس " لم يكن يوجد بين اليهود حينئذ أي صانع للتماثيل . أو أي مصور على الإطلاق." (١)
٧ ـ وعدم توفر الفنانين من الوثنيين أو المصريين . بمعنى أنهم عند دخولهم فى المسيحية دخلوها بكل معتقداتهم و عادتهم و فنونهم لذا كان الفن القبطى حتى القرن الرابع يقع تحت تأثير الفن الوثني. ولكن من القرن الرابع بدأ ظهور خصائص مميزة للفن القبطي شيئاً بشيئاً ويرجع السبب إلى هذا رجال الدين والأديرة التى

---

(١) متى المسكين : " راهب " حياة الصلاة الأرثوذكسية، طبعة ثالثة ، سنة ١٩٨٩م ، ص٥٨٢.

بدأت كراهيتهم تزداد للرومان ، فبدءوا بالبعد عن كل ما هو يذكرهم بالوثنية حيث بدأت (الموتيفات) الوحدات الزخرفية تأخذ شكل قبطي ، و كان أول موضوع ذو طابع قبطي صرف هو العذراء وهى ترضع المسيح طفلاً.

" و بالرغم من انتشار المسيحية ، و تدمير القبط .. منذ أواخر القرن الرابع الميلادي لكثير من الآثار الوثنية ، و التى ترجع بصفة خاصة إلي العصر اليوناني الروماني ، إلا أن رجال الفن كانوا متأثرين فى أغلب أعمالهم الفنية بالطابع الهيللينستى إلى حد كبير ، و كثيراً ما كانوا يقلدون المناظر التى كانت تقع تحت أبصارهم من فنون العصر الوثني، خصوصاً فى فجر العصر القبطى.
و على ذلك تجلت على أثاره مناظر عديدة بوصفها أسطورية و بعضها خليعة ذات صفة وثيقة بالفن السكندري الوثني التي زخرت به مدينة الإسكندرية. وقد كان فناً عريقاً تظهر فيه دلائل الترف. ويستمد أصوله من الفن الوثني الواقعي الهيللينستى فيما بين القرنين الثالث و الرابع للميلاد "(١)

ومن هذه النقاط أتضح عدم وجود الفن فى القرن الأول للميلاد. أما القرن الثاني و ما بعده فالأعمال الفنية كانت ذات صبغة رمزية دينية بسيطة مثل بعض النقوش الموجودة فى الأقبية و بعض الكؤوس ، و الفخاريات و التى يدل على أنها من القرن الثاني . وقد أقتصر التعبير عن المسيح بصورة الحمل يحمل صليب أو صورة راع يحمل خروفاً. أو بصورة سمكة. كما كان الغنوسيون* حيث كانوا متقدمين فى تعبيراتهم الفنية و تمادوا فى توقير الأيقونات و تكريمها بالتبخير فى منتصف القرن الثاني الميلادي ، وهذا كان سبباً فى إثارة المؤمنين و إجماع رأيهم على مهاجمة الصور و تحريمها تحريماً قاطعاً فى الكنيسة .

" وقد أفادت هذه الحركة كل لاهوتي فى القرنين الثاني والثالث و على رأسهم (إيرينيئوس ، و أوريجانوس) و غيرهم . ولكن هذه المقاومة لم تتمكن من أن تم تدفق الإلهام فى الكنيسة . فكانت الأيقونات ترسم و تلون و توضع فى الكنائس . رغم كل هذه التحذيرات وفى هذه المرحلة نستطيع أن نحدد أن الفن

---

(١) يوساب السرياني : الفن القبطي ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٩٥م ، مطبعة الأنبا رويس العباسية الأوفست ، ص١٨ .

* الغنوسيون أو العارفون أتباع مذهب حاول التوفيق بين الدين الجديد و الأديان القديمة ، وكانت قد أقيمت له مدرسة بالإسكندرية فى القرن الثامن و أعتقد أتباعه أن المادة أبدية و حيوية ، وأن المسيح شخصان الإنسان يسوع وأبن الله أو المسيح . و المسيح الإله الذى دخل فى المسيح الإنسان حين أعتمد من يوحنا المعمدان وتركه حين قبض عليه اليهود. وقد وضعوا لأتباعهم شرائع تبيح الفساد . وقد انقرضت أخر شيعة لهذه الفلسفة فى القرن السادس .
بتصرف من مرجع بربارة واترسون : أقباط مصر ، مرجع سبق ذكره .

القبطى كان يميل إلى الرمزية الدينية . " (١)
أما المرحلة الواقعية والتاريخية و تداخلهما معاً بعد أن أنتقل الفن الرمزي إلى الفن الواقعي و التاريخي فهي تبدأ في القرن الرابع . أما القرن الخامس الميلادي فنجد أن الفن القبطى أتجه نحو رسم الأشخاص لإبراز شخصياتهم التاريخية. أما فى القرن السادس الميلادي والسابع بدأت الأعمال الفنية وظهور التأثير القبطى وخاصة في اللاهوت ، و لم يمنع الفتح العربي فى مصر الفن القبطى من التقدم .

العناصر التى شاركت فى تكوين الفن القبطى:-

قيل عن الفن القبطى أنه ليس إلا ظاهرة محلية للفن البيزنطي ، غير أنه سرعان ما أثبت تميزه عنه و استقلاله بميله الشديد إلى التحوير ، فإذا هو يؤكد أنه فن مستقل له طابعه المميز ، وأخذت هذه الفكرة تسود معتمدة على ما يبررها ومردها أن الكثرة من الآثار القبطية ، عمارة أو نحتاً أو تصويراً تغلبت عليها المسحة اليونانية الرومانية الدخيلة .
ولكن إذا علمنا أن هذا النتاج الفنى نشأ أول ما نشأ فى الإسكندرية التى كانت ملتقى حضارتين ومركز إشعاع ثقافي ، علمنا لماذا نشأت أول تلك الصلة بين الفنين ، فنجد فتوحات الإسكندر الأكبر ، و سيادة الإمبراطورية الرومانية من بعدها ، أن بدأت تعطى و تأخذ فكراً ورأياً وعادات و تقاليد، وكان فيما أخذت عن الفاتحين تلك الأساطير التى حملوها معهم. وبحلول الأستعمار الرومانى أنطمست معالم الديانة المصرية وأنطمست معها أساطيرها الفرعونية لتأخذ مكانها تلك الأساطير الإغريقية الرومانية، التى ظهرت فى الإسكندرية حتى أخذت تشيع فى أنحاء مصر بعد أن اتخذت لها مركزين رئيسيين هما أنتينوى (الشيخ عبادة) والأشمونين .ثم ما لبثت تلك الأساطير اليونانية الأصل ذات الطابع السكندري أن امتزجت بمثيلاتها من أساطير يونانية تحمل ذلك الطابع الوافد من تدمر و سوريا ، حيث أنها قد انتقلت إلى مصر فيما يبدو على أيدي المسيحيين الأوائل أو فى ركاب المحاربين القدماء من الرومان، أو من بعض من نزح من تدمر إلى مصر من حرفيين مجلوبين أو أهالٍ حلوا فى مصر بعد غزوة الملكة زينوبيا فى القرن الثالث ، حيث نجد هذا الطابع الدخيل كله فى أهناسيا المدينة .

" وليس من شك فى أن دخول الحضارة اليونانية ومن بعدها الحضارة الرومانية قد قضى قضاءاً مبرماً على الحضارة المصرية فى كل مظاهرها ، سواء فى الفن أو فى الدين أو فى اللغة ، وأخذت هذه الموجه تبدو واضحة ابتداء من أوائل القرن الأول الميلادي ، وحيث لم يبقى من القديم سوى بعض المظاهر السطحية. "(٢)

---

(١)جرجس لطفى واصف :التصوير القبطى وتأثيره فى الفن الحديث،مرجع سبق ذكره،ص ٢٦.
(٢) الكسندر شارف:تاريخ مصر" من فجر التاريخ حتى إنشاء مدينة الإسكندرية "، ترجمة: عبد المنعم أبو بكر، راجعه : مراد كامل ، القاهرة، مطبعة أطلس، بدون تاريخ نشر، ص ١٨٣.

وعندما انقسمت الإمبراطورية الرومانية فى القرن الرابع الميلادي و تشعب نظام الإمبراطورية الشرقية و التى عرفت بأسم البيزنطية نسبة إلى عاصمتها .

" فقد نشأ فى هذه الإمبراطورية اتجاهان . الفن البيزنطي فى بلاد اليونان ، والفن البيزنطي فى بلاد الشرق وأختلف كل منهما عن الأخر ."(١)
فيما نجد عناصر الفن الأول فى اليونان و القسطنطينية وآسيا الصغرى مبنى على التوازن و الجمال والراحة و رشاقة الأشكال و التنغيم و الترف و صدق الوجوه القوية مع العناية بالجمال و الناحية الجمالية حتى فى ثنايا الملابس و الاهتمام الشديد بالرسم و التلوين، و نجد أن الفن البيزنطى الذى نشأ فى سوريا و الأناضول قد اتجه نحو الطابع الدينى الخالص مع الاهتمام بالمعنى المقصود من الرسوم ومدلولها دون جمالها و لقد كان لهذا الأسلوب البيزنطى فى بلاد الشرق تأثيره على فن مصرفي العصر القبطى لقربه من مصر و لارتباط بلاد الشرق بمصر .
وليس بصحيح أن الفن القبطى فن بيزنطى كلية لأنه رغم أن الفن القبطى والفن البيزنطى قاما على أساس واحد هو الفن الهيللينستى إلا أن كلاً منها سلك طريقاً يختلف عن الآخر ، لذلك لا يظهر تأثيرالفن البيزنطي في الفن القبطى إلا فى بعض الحقبات التي كان يضعف فيها الفن القبطى نتيجة لبعض الأضطهادات و الإضطرابات وكان ذلك فى وقت متأخر علاوة على أن الفن البيزنطى لم يخرج إلى الوجود إلا فى وقت كان الفن القبطى قد أظهر أهم خصائصه و بدأ يوطد أقدامه و تكتمل أصوله . أما فيما يختص بالأيقونات فإننا نجد فيها تأثير الفن البيزنطى الشرقى واضحاً تسوده الروح الدينية الخالصة .

ولم يختلف الفن القبطى عن الفن الذى كان يسود العالم المسيحى ، وإن كان قد أخذ فى نهايه القرن الرابع يتميز عن الفن السورى ، وذلك بسبب الطرازين اللذين ساد فى كل من مصر وسوريا وقتئذ ، ثم بسبب إيمان الكنيسة المصرية بأن أبنائها هم شعب الله المختار بين المجتمع المسيحى الذى يتكلم اليونانية ، و حاولوا التعبير عن ذلك عن طريق الفن القبطي وأساليبة الأصيلة المتأثرة بالفن الفرعونى وهو مابفسر تأثير الفن القبطي بالفنون المتباينه التى أزدهرت فى الأصقاع الشرقية الأخرى من الإمبراطورية البيزنطية ، وعدم تأثره بفن سوريا على الرغم من أنه أقرب إلى الفن السورى من غيره من الفنون .
وهناك تياران وجدا فى الإسكندرية أحدهما تيار شعبى أملته المعتقدات السحرية التى مردها إلى عادات مصرية قديمة ترجع إلى آلاف السنين ، ثم إلى الخرافات التى حلت محل الديانه بعد أن إمتزجت بالأساطير الأغريقية . أما ثانى التيارات فكان أقرب إلى المعرفة ، وهو تيار العارفين بالله " الغنوسى " الذى تلجأ أساليبه فى البحث وفى تفسير العالم المادى والمعنوى إلى كل المعتقدات الدينية

(1) David Tallotrice : Russion Icons London , Phaidon , 1977, P. 12 .

و القصص الأسطورية التى كانت شائعة فى تلك الحقبة .
وقد تجسدت المعتقدات السحرية فى العديد من التمائم المنحوتة فى الأحجار لتمثيل شخصيات أو طلسمات .

أما عن المرحلة التى سبقت الفن القبطى فكانت تجنح فى الأكثر إلى الفن اليونانى الرومانى و تجنح فى القليل إلى الفن التدمرى السورى الذى أنتقل إلى الإسكندرية مع غزو الملكة زينوبيا للعاصمة .
فالطراز الأغريقى كان يعنى بالمحاكاه و التناسق بين الأشكال النحتية ، و الطراز الرومانى كان يبعد شيئاً عن الشبه الخارجى و يعنى بكل ما هو أساسى و ذلك بجنوحه إلى التحوير بالتأثير على النسب و إلغاء التعبيرية و تكرار بعض الملامح.
أما عن الطراز التدمرى فكان يلتزم الأوضاع الكهنوتيه و تجاور الشخصيات مع تحوير فى الوحدات الزخرفية الهندسية أو المستوحاه من الأشكال النباتيه أو الحيوانية .
ومما لا شك فيه أن الفن المصرى أنكمش أمام هذه الموضوعات الزاحفة ، ولقد بدا هذا واضحاً فى مرحلة فجر الفن القبطى حيث نرى الموضوعات قد أخذت فى الأنخلاع من فرعونيتها لتقترب من الروح الأغريقية و لتجعل منه مزيجاً و توافقاً، ويتمثل هذا فى تماثيل كهنة المعابد الفرعونية وهم فى ثياب من الطرز الرومانية وفى مناظر الموتى فى المقابر شكل(١٣).
ومن الموضوعات المصرية التى تحاكى أشياء ثابتة معروفه فى الفن الفرعونى والتى تتفق وموضوعات المسيحية أعتقاداً وديناً منها : علامة عنخ الهيروغليفية بمعنى الحياة " أسخدمتها الكنيسة المسيحية للتعبير عن الصليب المسيحى . وقد تم إستخدامها بهدف عقائدى فتماثيل الآلهه القديمة كانت تمثل فى إيديها هذا الرمز، وقد أعطى المسيحيين حجة مواجهة هذه الوثنية بأن آلهتهم القديمة كانت تبشر بهذا الدين الجديد من خلال هذا الرمز ."(١)
وكذلك شكل الإله حورس المحفوظ فى اللوفر الذى يحاكى موضوعاً من تلك الموضوعات التى خلدت ، ولكنه فى صورة جديدة فنراه فى شكل فارس رومانى وهو يرشق سهمه فى جسد حيوان هو الإله سيث الذى يمثل بشكل فرس النهر أو التمساح شكل (١٤) .
ففكرة الخلاص وأنتصار الخير على الشر أتت من الرؤية الجديدة للفارس المقدس أو حورس المخلص فى هيئات متعددة . ففكرة الفارس هى أبتكار مصرى أستوحت من أسطورة حورس و ست.فإلغاء حورس.واستبداله بمار جرجس الفارس النيقوميدى فى عهد دقلديانوس هي فكرة ينظر إليها على أنها وثنية غير مرغوب فيها .

---

(1) René Huyghe: "Làrt Et L'homme" II ,Librairie Larousse . Paris ,1958 P.99.

" لكن هناك عامل هام فرض نفسه هنا ، إن الشخصية المصرية آنذاك عبرت عن مفهــــوم الالتقاء الوثني والمسيحي معاً و الذى كان قائماً بالفعل فى مفهوم المسيحية المصرية أو اليونانية ، بل شجعوا على استخدامها بصورة رمزية لتوصـــيل مفهــومهم الدينــي الجديــد مــن خلالهــا ، وهــى عملــيه يطلــق عــيها (التبسيط الديني) ، وبالتالي فإن وجود الآلهة الوثنية (المصرية – اليونانية) فى الفن القبطى ، هى رؤية فنية خاضعة لفكر ممارس فى المجتمع آنذاك خلال الفترة تقريباً من القرن الثالث و حتى الخامس الميلادي . وبعد مجمع خلقدونيا أصبح مفهوم الاستمرار الوثني المستتر فى الفن القبطى يمثل قاعدة أساسية وأرضية كاملة له."(١)

فاستمرت النماذج القديمة فى تطور وإدراك لمفاهيمهم الوطنية الدينية للتعبير عن موقفهم العدائى ضد السلطة المحتلة حتى دخول العرب ، فجميع الأعمال خلال تلك الحقبة مستوحاه من البيئة و المجتمع المصرى و ظروفه .

وكذلك صورة إيزيس فى الفن المصرى القديم جالسة وفى كنفها الطفل حورس المبعد عن وطنه و تتحول هذه فى الفن القبطى إلى صورة العذراء تحمل طفلها يسوع .

ومن هذا يتضح لنا أن الفن القبطى أخذ عناصره من :

١- الفن الأغريقى و الرومانى و الهيللينستى والبيزنطى .
٢- الفن المصرى القديم وقليل من الفن التدمرى السورى الذى أنتقل إلى الإسكندرية مع غزو الملكة زينوبيا للعاصمة المصرية تحت حكم الرومان.
٣- الفن الساسانى الفارسي الذى جاء مع الاحتلال الساسانى لمصر بعد طرد الرومان .

حيث إن أقدم فنون الفارسية و أهمها هو الفن الأخمينى الذى إزدهر خلال القرن السادس إلى القرن الرابع قبل الميلاد. وهو يمثل تمثيلاً حقيقياً صادقاً لفنون الإمبراطورية الفارسية، لأنه جمع بين فنون ولايات الإمبراطوريات المختلفة كمصر و سوريا وبلاد اليونان .و ينتهى عهد الفن الأخمينى لفتح الإسكندر لمصر حين حل الطراز الإغريقى فى كل مكان محل الطراز الفارسى . و يرجع ذلك إلى إنتقال السلطة بطبيعة الحال وقتئذ إلى يدى المقدونيين وقتما كانت المسيحية فى طريقها للظهور.

" وفى القرن الثالث للميلاد ظهرت الأسرة الساسانية فى فارس ، فأحدثت نهضة قومية وعملت على أحياء الفنون القديمة . وأصطبغت طابعاً شرقياً على الصور و الأشكال الهيللينستية التى كانت لا تزال باقية.

ومن الطراز الساسانى الذى أزدهـــر من القرن الثالث حتى القرن السابع أقتــبس

---

(١) عزت زكى حامد قادوس ، محمد عبد الفتاح السيد : الآثار و الفنون القبطية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٠.



شكل(١٣)
تمثال للكاهن حورمن الشيست الأسود - بالمتحف المصري - القرن الاول الميلادي



شكل(١٤)
قطعة من الحجر الجيري عليها موضوع القديس الفارس باويط - الآن
بمتحف اللوفر - القرن الثالث و الرابع الميلادي

الفن القبطى بعض الحقائق و الخصائص مثل رسوم الأزهار، وأشكال الطيور و الحيوانات الموجهه بعضها البعض ومناظر للفرسان والصيد." (١)
علاوة على ما تحتويه من طيات و تعاريج فى الملابس . ومن المعلومات التى أكثر من استعمالها الفنان القبطى هالة التقديس فقد رسمها ليس فقط حول القديسين والأبطال بل كذلك حول رؤوس الشهداء البسطاء و النساء النائحات و الأموات ، وحول الحيوانات المقدسة والملائكة لكن الهالات القبطية حول القديسين وغيرهم ليست دائرة بل تشبه الدائرة .

و ترجع أهمية الفن الساسانى إلى إمداده الفنين البيزنطي والإسلامي كثير من عناصره ، حيث أقتبس الفنانون فى العهود الإسلامية كثيراً من العناصر الساسانية و كان لها أثرها فى الفن القبطى أيضاً.
٤ـ فنون البطالمة .. وهى أحد فترات اليونانية فى مصر .
٥ـ القصص الديني المسيحى من موضوعات العهد القديم و العهد الجديد" فقد أدى تمثيل المواضيع الدينية بالتصوير والنحت مهمة جليلة فى تعليم الشعب و فى مجال الأخلاق ، والعقيدة ، وقصص الكتاب المقدس . ومن هنا نشأت أهمية تغطية الجدران ، و النوافذ ، و الأرضيات ، والأثاث بالكثير من الأشكال الرمزية ، أكثر من أن يكون هذا العمل راجعاً إلى الرغبة فى الزخرفة ." (٢)

حيث أنهم " استمدوا وحيهم من الروح المسيحية و المعاني الصوفية ومن العظمة التقليدية التى أحاطت بالشخصيات و الحوادث فى كتابى العهد القديم والجديد ."(٣)
وهناك أيضاً طرز قديمة فرضت نفسها حيث أنها كانت مفضلة عند المصريين القدماء " ومن ذلك ما نراه فى النحت من انبعاج فى الأشكال ، وهو وإن بدا خصيصة من خصائص العهد البطلمى غير أنه يرجع إلى أصل مصرى مغرق فى القدم ، فلقد ظهر أول ما ظهر فى عهد إخناتون ثم فى عهد توت عنخ آمون من بعده . ثم أهمل حيناً من الوقت إلى أن كتبت له الغلبة على غيره فى عهد الأسرة الخامسة والعشرين المعروفة باسم الأسرة النوبية ، ولعل سبب هذا كان التأثر بالأشكال الأفريقية فى الجنوب ثم بقى هذا اللون فى ظل النهضة الصاوية فلم تستطع أن تنال منه إلى أن كان عهد البطالمة فإذا هو يمتزج مع الفن اليونانى الوافد ، وإذا هو يبدو فى الخطوط العامة للأشكال مع مغالاة وإسراف أدّيا إلى

---

(١) جرجس لطفى واصف : التصوير القبطى و تأثيره فى الفن الحديث ، رسالة دكتوراه مقدمة لكلية الفنون الجميلة ، قسم التصوير ، ١٩٩٤ ، ص ٣٦.
(٢) توماس مونرو: التطور فى الفنون،الجزء الثاني، مطبوعات الهيئة العامة للكتاب، ص٢٥٧.
(٣) بتصرف من مرجع أحمد عبد العظيم جاد : النحت الجدارى وإرتباطه بالمجتمع ، ماجستير مقدم إلى كلية الفنون الجميلة ـ جامعة حلوان ـ ١٩٨٠ .

تشويه فى شكل الإنسان، وكان لهما أثرهما بعد فى الفن القبطى الذى أباح لنفسه فى تقنيته التغيير فى مفهوم النسب ، وكانت هذه ظاهرة سادت مع بداية العهد المسيحى ."(١)

أما عن النحت الخفيف البروز فلقد كانت هذه التقنية سائدة فى البحر المتوسط لاسيما سوريا و هذه التقنية بدت و كأنها ترجع إلى عهود مصرية قديمة قد تبلغ عهد رمسيس الثالث أو الثاني ، ثم كانت أن اختفت شيئاً مع بداية النزعة المتأغرقة ، إلا أنها ما لبثت أن عادت إلى الظهور بأصالتها التى تدلنا عليها النقوش الهيروغليفية وموضوعات معبد مدينة هابو داخل التجاويف التى كانت معروفة منذ أيام الدولة القديمة .
" ومن هذه الاتجاهات المختلفة ، ما كان منها متأغرقاً أو رومانياً وما كان منها تدمرياً أو سورياً أو كهنوتياً بيزنطياً وما كان منها يمت بسبب أو أكثر إلى الفرعونية ، ومن هذه مجتمعة كانت نشأة الفن القبطى على أرض مصر ."(٢)

وبذلك أصبح للفن القبطى سمات و مميزات خاصة حتى دخول العرب مصر وانتشار الإسلام انتشاراً كبيراً فالكثير منهم مسلمون ، وإذا عدد الأقباط يتناقص شيئاً فشيئاً، فإذا فنهم ينكمش هو الآخر ولا يبقى منه إلا ما يتصل بالدين ، و كان هذا الذى يتصل بالدين ضئيلاً هو الآخر ، فكان مقصوراً على زخرفة الكنائس والأديرة القائمة،وعلى تجميل ملابس الذين يؤدون الشعائرفى المواكب ، و على إعداد المقابر ، هذا إذا استثنينا ما كان لصناعهم من جهود قليلة فى النسيج أو الحفر على الخشب .

و أصبح الفن القبطى يعيش فى ظل تلك الحرية المحدودة التى بقيت له توجهه نزعاته التى لم تخمد إلى النواحي التى ظلت متاحة له ولم يمنع منها ، ليس له هم غير التحوير مما دفعه لإهمال التوازن الذى أصبح ظاهرة عرف بها الفن القبطى خلال مرحلته العربية. غير أنه على هذا لم يخل من ابتكار. وبهذا ضمن لنفسه البقاء مدة طويلة أمام الفاتحين بل استمالتهم إليه.

ونرى الأب دى بورجيه يسمى الفن القبطى فى كتابه عن " الأقباط " باسم " الفن القبطى" قبل الفتح العربي ، وباسم " فن الأقباط " بعد الفتح العربي من القرن الثامن الميلادي إلى القرن الثاني عشر، وهذا يتفق مع مراحل الفن القبطى، و يقتضي أن نؤكد أن الفن القبطى لم ينته بمجيء العرب إلى مصر سنة ٦٤١م، بل

(١) ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن " الفن المصرى ٣ " ، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٧٦ م ، ص ١٤١٤ ، ١٤١٨ .
(٢) نفس المرجع السابق ، ص ١٤١٨.

أستمد هذا الفن من قوة دفع الفتح الإسلامى طاقة جديدة أعانته على مواصلة طريقه الطويل .
وقد عارض الأقباط فى عنف الوثنية الإغريقية و الوثنية الرومانية بحكم روحهم الدينية القومية ، " وحسبنا فى الرد على العلماء – أمثال جاييه وماسبيرو – الذين أصروا على أن الفن القبطى ليس غير فرع هزيل للفن البيزنطي، ما شهد به كثير من مؤرخي الفن – مثل أشترتسيجوفسكى- الذين اعترفوا بأصالة التكوين القبطى المستقل فى كثير من الأحوال عن الشكل البيزنطي و التأثيرات الأجنبية . " (١)
فنحن نعرف أن الفن البيزنطي لم يكتب له الوجود إلا مع أوائل القرن الرابع الميلادي ، وأنه أفاد كثيراً من الفن المسيحى العتيق فى مصر. وهذا يعنى أن الفن القبطى أبعد فى القدم من الفن البيزنطي وأنه إن كانت ثمة ملامح مشتركة بينه وبين الفن القبطى فمردها إلى أنهما استقيا معاً من معين واحد ، استظلا بدين واحد، وقد تأثر الفن القبطى بالفن البيزنطي فى مراحله الأخيرة و جاءت بعض عناصره وموضوعاته تجنح شيئاً إلى الموضوعات البيزنطية والأوروبية فى العصور الوسطى ، وهو فى هذا التأثير بالفن البيزنطى كغيره من الفنون جميعها سمة أخذ وعطاء .

يقول الأب دى بورجيه أن الفن القبطى تأثر شيئاً بالفنين البيزنطى والسورى المسيحى لكنه تأثر محدود لم يقع إلا فى أزمنة بعينها و أمكنه بذاتها ، وإن كان ثمة تشابه بين موضوعات الفن القبطى وأساليبه وبين موضوعات الفنون التى سبقت الفن البيزنطى هذا يعنى أنه كان ثمة أخذ و عطاء بينه و بين الفن اليونانى الرومانى السكندرى و غيره من فنون فلسطينية و تدمرية وفارسية .

والفن البيزنطى كان يحتل مكانه مرموقة فى قصور الأباطرة والحكام وشاع فى ديارهم و بلادهم وكان يعد فن ترف و رفاهية،أما الفن القبطى فن له ملامح خاصة لمعايشته لمكان بذاته وزمان بعينة فهذا جعل له صفاته و خصائصه وهو وإن فقد وسائل الترف و الأبهة لكنة على أية حال كان فناً متميزاً رائعاً.

ولا شك أن الفن السكندرى فى فجر العصر المسيحى كان فناً يونانياً لا فناً قبطياً لتأثر الإسكندرية بالوثنية اليونانية و لانقطاعها عن الروح المصرية، وفيما بعد تمثلت الإسكندرية الفن البيزنطى وهو فى أوج عظمته وقبل أن يأخذ فى الانحلال. ويؤيد ذلك أن تلك التغييرات التى صاحبت أسلوب الفن البيزنطى فى عهد انحلاله كانت من خصائص الفن السكندرى الأساسي ، مثال ذلك التغير الشكلي فى الأبعاد الجسمية للأشياء المرئية .
فالموضوعات و الأساليب القبطية يبدو فيها جانب كبير من الغرابة . إذ نجد

(١) نفس المرجع السابق ، ص ١٤٨٩.

الأساطير اليونانية بجانب الموضوعات المسيحية و التمثيلات الدنيوية . ولكن الأب دى بورجيه يرى أن هذا التنويع فى الموضوعات أمر طبيعى مردّه إلى أن الطيار القبطى كان فى البداية وثنياً ثم صار مسيحياً ، وكان الفن القبطى يعيش فى أرض محتلة باليونانيين ثم الرومان ثم البيزنطيين فالفرس ثم دخل عليه الفتح الإسلامى فكان من الطبيعى أن تتأثر الموضوعات الفنية بتلك الحضارات المختلفة.

ويرى الأب دى بورجيه أنه من الممكن حصر الموضوعات القبطية فى مجموعتين : مصرية و سكندرية ، وما بينهما من تباين موضوعياً و أسلوبياً مردّة إلى هذا التطور ، وإن الشئ المسلم به تلك الوحدة الواضحة التى تظِل هذه الأعمال جميعاً. ثم أن امتداد فن له سمات شعبية مدة تربى على عشرة قرون رغم الحكم الأجنبي للبلاد لا شك ظاهرة فذه .
ومن اللوحات التى تمثل بعض الأساطير الدينية اليونانية هى قصة تحكى غرام الآلهة ، فى قطعة صغيرة من العاج بالمتحف القومى برافينا – و ترجع أصلاً إلى أنتينوى (الشيخ عبادة) عليها صورة الإله أبللو وإلى جانبه فاتنته الحورية دافنى وهو يحاول جاهداً بهذا اللحن الموسيقى الذى يعزفه أن يستميلها إليه غير أنها تلوّح له بيدها برقة شكل (١٥) .

ونحن اليوم لم نعد نجيز أن ننظر للفن القبطى على أنه كتله ثابتة لا تتحرك، فقد تأقلم شكله الفني خلال العصور المختلفة مع المعتقدات و العادات المتباينة، حيث استوحى الأقباط التكوينات المصرية و المتأغرقة والتكوينات الإغريقية الرومانية و الساسانية و البيزنطية و الهندية و الفارسية ، ولكن على الرغم من تعدد هذه الإسهامات و تنوعها فلقد ظل فنهم قبطياً قبل كل شئ لا يتخلى عن تراث بلاده و لا عن المبادئ القديمة للفنون الشعبية إلا فيما ندر .

وقد نلحظ فى فنون النحت الخفيف البروز و شديد البروز الذى أخذ مكان نحت التماثيل تحولاً فى الأسلوب ، من أسلوب رقيق يشبه أسلوب الأشكال الرشيقة الهيللينستية إلى أسلوب خشن يغير من النسب لإبراز بعض المساحات المعينة ويخلق تعارضاً بين الكتل من حيث الحجم و خاصةً فى مجال النحت الذى أقتصر على الخطوط البارزة و الغائرة الشبيهه بنقوش رمسيس الثانى و رمسيس الثالث.
و أستكمل هذا التحول أسبابه فى القرن السابع ، وازدهرت من خلاله الوسيلة الفنية الرئيسية ، و تحلل الفن القبطى من تبعيته للفن البيزنطي ، وزاد الأمل فى أن ينمو تحت إشراف الأديرة مزوداً بوسائل أنجح لينجز فناً مسيحياً عظيماً ذا أسلوب مرتكز على الرمزية . و كذلك الفن القبطى قد أثر فى الأعمال الفنية الإسلامية الأولى فى مصر و خارجها. فمن المؤكد أن عدداً من الصناع الأقباط قد اشتركوا فى بناء قبة الصخرة و قصر المشتى قرب عمان ، و المسجد الأقصى بالقدس ، وكذلك فى الزخرفة التى دخلت فيها وحدات قبطية عديدة.



شكل(١٥)
نحت بارز يصور أبوللو و دافني - المتحف القومي برافنا

" هكذا بدأ الفن القبطى فناً شعبياً ثم غدا فناً زخرفياً فى لحظات ازدهاره محاولاً التلائم مع الظروف المحيطة به واصلاً نفسه بتقاليد الفن الفرعونى ، فبدأ على الرغم من الاحتلال الهيللينستى الوريث الحقيقى لفن الفراعنة و القادر على إلهام الفن النوبى ببعض العناصر، و على مد الفن الإسلامى ببعض قسماته الرئيسية المميزة على أرضه مصر و خارج أرضه." (١)

فهو فن شعبى نهجه البساطة و التيسير، وقد أضفى عليه الشعب انطباعاته و تأملاته ، ولذا كان قصده الموضوع تاركاً التفاصيل وهذا ليس عن ضعف ولكنه عن صدق تعبير، يعنى الحقيقة و لا يعنى بالعرض ، يهتم باللب و يطرح القشور، فهو صورة صادقة للشعب بمرحه وزهده و تعبده و فكاهته.
وقد أعتمد الفنان القبطى على عنصر الموضوع كأحد السمات الأساسية لإبراز فنه الذى أرتبط بالدين هذا الارتباط جعل معظم موضوعاته تميل إلى الجانب التعليمى المتعلق بالجوانب الدينية و العقائدية ، ومن هذه الموضوعات التى تنقسم بدورها إلى نوعين أساسيين:

- أما موضوعات العهد القديم (التوراة)
- أو موضوعات العهد الجديد (الإنجيل)

فضلاً عن وجود جانب تأثيري هام من قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نغفله كان له تأثير فى الموضوعات القبطية فى المرحلة المبكرة بصورة غير مباشرة فأصبح سمة مميزة للموضوع القبطى بعد أن وظف لخدمة الديانة المسيحية و يبرز هنا هذا التأثير خاصة فى الموضوعات المتأثرة بالفن المصرى القديم والهيللينستى و الرومانى.

وتتمثل **موضوعات العهد القديم** فى قصص أنبياء العهد القديم على الرغم من كونهم أنبياء لليهود حيث كانوا منفصلين عن المسيحيين فى الفترة المبكرة قبل الاعتراف بالمسيحية فى مصر و العالم المسيحى فقد " أستخدم الفنان القبطى الكثير من هذه الموضوعات فى الصور الجدارية خاصة فى الفترة الأولى ، وهو الاستخدام المنطقي من جانب الفنان القبطى فى ظل الظروف الراهنة و عدم تداول الأناجيل و عدم السماح بحرية تصوير موضوعات خاصة بعقيدته الجديدة ." (٢)
و أمثلة على ذلك :

- قصة الخروج لبنى إسرائيل مستوحاة من (سفر الخروج).
- أدم وحواء (سفر التكوين) و غيرها من الموضوعات المستوحاة من الترجمة السبعينية للتوراة.

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص١٥٠٢.
(٢) عزت زكى حامد قادوس ، محمد عبد الفتاح السيد : الآثار و الفنون القبطية ، مرجع سبق ذكره، ص ١٢٧.

- أضحية إبراهيم بابنه إسماعيل (سفر التكوين) حيث كانت لها أهمية طقسية و ترتيل يومى فى الصلوات الخاصة بالكنيسة القبطية.

أما من حيث تناول الفنان لهذه الموضوعات فيمكن أن نستخلص بعض السمات العامة من حيث التناول الموضوعي لتلك القصص.
فيتضح وحدة اهتمام المسيحية بذات الموضوع المصور ، مثل موضوعات أدم وحواء ، و النبى نوح و الفلك و أضحية إبراهيم . و بالرغم من أن الموضوعات المصورة فى تلك الفترة (قبل الاعتراف بالمسيحية) مستمدة مباشرة من قصص العهد القديم ، إلا أنه لوحظ فى تلك الموضوعات اختيار مواقف معينة تمثل لحظة معاناة شديدة للشخصية المصورة حيث صور الفنان تلك اللحظة بما يملكه من إمكانية تصويرية أو رمزية للقصة ، وهذه السمة تدل على تمسك المسيحيون بالإيمان و الصمود ضد الأخطار المحيطة بهم وهى التى تجسد الظروف السياسية و الدينية خلال تلك الفترة.

ولقد فضل الفنان القبطى تصوير مواقف المعاناة فى قصص أنبياء العهد القديم لأنها مرتبطة فى الواقع مع سمة الخلاص الذى نادى به السيد المسيح ، وأيضاً مرتبطة بالفكرة المطلقة للانتصار على الوثنيين و التى رمز إليها الفنان القبطى بتصويره لفارس منتصر يحقق الخلاص من أعدائه الوثنيين.

وكذلك اشتملت هذه الموضوعات فكرة العقاب الإلهي للذين يعصون أمر الرب كمحاولة لتوضيح أهمية الطاعة ، فقد أستخدم الفنان القبطى صور أنبياء تعرضوا للعقاب مثل صورة عقاب آدم و حواء و خروجهم من الجنة . وهذه الصورة وجدت فى حجرة الخروج حيث مواكبتها لمفهوم الأغراض الجنائزية لتطابقها مع الطقوس الدينية التى كانت تتلى على روح المتوفى.
أما الفترة الثانية خلال القرنين الخامس و السادس الميلاديين استخدمت هذه الموضوعات برؤية دينية أخرى ومواكبة لظروف هذه الفترة حيث وجدت معظم أعمال هذه الفترة فى الأديرة القبطية وليس داخل المقابر.
من أمثلتها صور الحجرة الثانية عشر بباويط وهى تصور مجموعة من أنبياء العهد القديم كلاً منهم يبشر بمجيء المسيح وحدث ولادته لتأكيد طبيعة المذهب القبطى الذى تمسك به الأقباط بعد نتائج مجمع خلقدونيا ، و الذى ينادى بأن المسيح قد يحمل ناسوتة و لاهوته معاً و إنهما طبيعتان فى جسد واحد و امتزج قبل الولادة .

وهذه الموضوعات خضعت لظروف العمل الفنى والزمنى لتلك الفترة فجاءت لخدمة الأغراض الطقسية للكنيسة القبطية فتم الاستعانة بها لتبسيط تلك الرؤى الطقسية . فهذه الموضوعات اتسمت بسمة إيمانية و تعليمية كبيرة للدين المسيحى فى بعض فترات تاريخية منذ الفترة المبكرة و بالرغم من ذلك إلا أنه مع

انتشار المسيحية والاعتراف بها أصبحت قاسماً مشتركاً مع موضوعات العهد الجديد.

موضوعات العهد الجديد(الإنجيل)

انتشرت فى الفترة القبطية الثانية و تبدأ مصادرها من تلك الموضوعات بالأناجيل الثلاثة كمصادر رئيسية لها (متى ، مرقس ، لوقا) بجانب إنجيل (يوحنا) وهى المصادر المعترف بها فى الكنيسة القبطية .
ومن هذه الموضوعات التاريخية أحداث فترة ولادة المسيح وسيرته و رحلة العائلة المقدسة ومقتل زكريا وبشارته بمولد يوحنا وعمادة المسيح فى مغارة أبى حنس وغيرها من الموضوعات التذكارية و التى أقتبسها من إنجيلي متى ولوقا .

أما المفهوم الرمزى و اللاهوتي لبعض الموضوعات فاقتبسه الفنان من أنجيل (يوحنا) مثل موضوع المعجزات الثلاثة فى مقبرة كرموز بالإسكندرية، والتي تبرز جانباً رمزياً لصور المعجزات جميعاً معاً .

وهناك أيضاً مصادر أخرى أعتمد عليها الفنان مثل رسائل الرسول (بولس) و التى شاع ظهورها منذ منتصف القرن الثالث الميلادى فى مصر، وهى تضم ثلاث عشرة رسالة متنوعة تجمع بين العقائد المسيحية و الآداب والفضائل التعليمية فى الدين المسيحى ، وأيضاً أقوال الآباء و التى تحتوى على أقوال و أفعال نسكية كتبت عنهم و تدور حول أصول التنسك وآدابه و تعاليمه وقد استخدمت كنقوش أو نصوص زينت بها جدران القلالى التى عثر عليها فى سقارة وكاليا وباويط .وكذلك من الأنظمة والأحاديث التى تحدث بها القديس(باخوميوس) من مواعظ عميقة فى الحياة النسكية كانت محور تسابيح و تراتيل الرهبان ، وأيضاً مصدر هام استعان به الفنان فى الفترة من منتصف القرن الخامس و حتى القرن السابع الميلادى فى تصوير القديسين المشهورين مستعيناً بسيرة هؤلاء القديسين الزاخرة بقصص كفاحهم حتى الاستشهاد .هذه الأعمال كانت مدونة فى معظم الأديرة مثل صور القديسين " أبو مينا".
وهناك مصدر أخير هو الصلوات و التراتيل التى كانت ولا تزال ترتل فى الكنائس و الأديرة القبطية و التى يتحدث فيها الأسقف عن الكثير من أعمال الأنبياء والرسل والقديسين وكذلك التراتيل الجنائزية .

<u>النحت القبطى :-</u>

رأى أقباط مصر فى الفن القبطى وسيلة لتوكيد قوميتهم واستقلالهم ضد الحكام الأجانب الرومانيين ، والطبقة اليونانية المثقفة ، فاتخذوا من الديانة المسيحية التى أختارها الشعب المصرى ديانه له ضد ديانة الحاكم الأجنبى الوثنى- وسيلة للتعبير عن شخصيته واستقلاله بفن له طابعه المصرى القديم . فالفن القبطى هو دليل على ثبات الشخصية المصرية فى مواجهة المحتل الوثنى . فالفنان القبطى

تغلبت عليه قوميته المصرية فأبى إلا أن يمصر المسيحية ، وهو ما نجده فى النماذج القبطية.

ويعود تاريخ معظم نماذج النحت الموجودة إلى ما بين القرنين الخامس والتاسع. وتماثيل الأشخاص الواقفة و الشخصية القائمة بذاتها غيرمعروفه، فمن المعروف أن فن النحت القبطى لم تنتشر فيه المنحوتات التجسيدية "Sculpture In The round" ربما لإبعاد أى شبهه عن عبادة أى إله أو التجسيدات القديمة الوثنية .هذا على الرغم من استمرار الموضوعات الوثنية كتراث موروث مألوف لدى الشعب أتخذ فى الفن القبطى شكلاً رمزياً أو زخرفياً . فالمنحوتات القبطية إذاً كانت فى أغلبها معمارية أى عناصر نحتية تزين المبنى سواء كان ذلك فى صورة أفاريز أو عتبات أبواب أو نوافذ أو وجهات مبانى كالواجهات المثلثة أو تيجان أعمدة . ولم تكن هناك منحوتات غير معمارية إلا نادراً فيما عدا شواهد القبور ."(١)

وينتمى تراث الزخرفة إلى النموذج الهيللينستى ، وبالرغم من أن الأشكال المنحوتة فى مثل هذه الارتفاعات البارزة قد انفصلت عن الأرضية المحيطة بها ، إلا أنها قبطية الطراز ، بالنظر إلى الرؤوس الكبيرة بالنسبة للأجسام و الشعر الشديد التجعيد ، فالنحت القبطى قد ألغى النظم الإغريقية المتعلقة بالتناسب فى التشريح، أما الموضوعات فهى مأخوذة عن أصول وثنية أو أساطير كلاسيكية منها الحوريات ، وبنات إله البحر نرديس وهن راكبات الدرافيل فى معظم الأحوال والآلهه ليدا والبجعة ، وهيراقليوس ، وديونيسيوس وأفروديت وهى تخرج من البحر أو من صدفة على شكل المروحة ، أو أزواج على شكل إيروس ، ونحت شخصيات تمثل النيل والأرض ، أو نظرية (اليوهيميرا) * وآلهة الحظ .

لقد كان النحت الإغريقي يتطلب من الذهن التفكير والتأمل على عكس النحت المسيحى فإنه يعتمد على المحسوسات و الماديات ولا يعتمد على التأمل الدقيق فإنه يكفيه النظرة السريعة البعيدة ؛ كذلك الحال بالنسبة للنحت البارز.
" وهذه الظاهرة التى بدأت فى القرن الرابع أخذت فى الازدياد فى القرن الخامس فقد أصبحت ميول الفنان لا تعتمد على العقل ، بل أصبحت بسيطة وسريعة وذات تأثير مباشر . وبدأ هذا التغير فى صناعة التماثيل والنحت البارز فى عهد أنطونيس (Antoninis) **وعرف فى عهد قسطنطين وأنتشر فى عصر** ثيوديسيس (Theode`sus) . أن هذه الحركة الثابتة التى استمرت مدة طويلة وفى اتجاه

---

(١) عزت زكى حامد قادوس: تاريخ عام الفنون ، الإسكندرية – مطبعة الحضرى ، سنة ٢٠٠٣ م ،ص ٣٦١ ،ص ٣٦٢.
* هى نظرية أوهيميروس الذى قال بأن الآلهة القديمة هى ملوك وأبطال ألهتهم شعوبهم- (المترجم) من مرجع بربارة واترسون : أقباط مصر، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢٢.

واحد كانت من الدقة وحيث لا يمكن أن يطلق عليها أنها حركة تأخر أو انحطاط ، وإن كان البعض يعتبرها رجوعاً إلى فن أكثر بدائية من الفن الإغريقي والروماني. أما ريجل (Reigle) فقد أعتبرها ثورة على الذوق جاءت من داخل العالم الإغريقى الرومانى ، ولكن الواقع أنه غزو جاء من الخارج فهى تأثيرات شرقية نفذت إلى الفن الإغريقى الرومانى وكونت ماعُرف بالفن الهيللينستى ، ثم ظهرت أكثر وضوحاً فى العهد الذى بدأت فيه المسيحية تمتد وتتسع فى العالم القديم."(١)

لقد أصبح اهتمام الفرد فى المسيحية بالحياة الأخرى أكثر من ذى قبل كما أفسحت المجال للنظرية الواقعية ، التى كانت عبارة عن استئناف لفكرة السامية. فكان مثال يركز كل اهتمامه فى نحت الأشخاص – على الرأس ، أما الأطراف واتصالها بباقي الجسم فلم يكن يهتم بها ، وأصبحت الثنايا عبارة عن خطوط ليس لها أى علاقة منطقية بالجسم ، وما أُتبع فى صنع التماثيل أُتبع كذلك فى النحت البارز.

وقد واجه الفنان المسيحى مشكلة وهى كيف يمكن له حفر موضوع مكون من عدة أشخاص كلها فى صف واحد وهو ما يطلبه الفن التذكارى (` Monumet) الذى ظهر فى القرن الرابع والخامس . وكان الحل لهذه المشكلة أنه رسم الأشخاص ذى الأهمية فى الصف الأول والأشخاص الثانوية فى المستوى الثانى فوق المستوى الأول وفى بعض الأحيان فى مستوى ثالث إلى أن وصل الأفق إلى الحافة وهو ما أطلق علية أسم المنظور المقلوب (Inverted Perspective) أما الأقباط فكانوا ينحتون الأحجار بطريقة مدهشة تشبه إلى حد كبير فى نقوشها البرودرى (Proderie) وقد كان أسلافهم يتبعون فى رسومهم للآدميين و النباتات طريقة غاية فى الإبداع لا تعتمد فى جاذبيتها على الألوان فقط، بل على دقة التعبير رغم بعدها عن التفاصيل الكثيرة والاكتفاء بالرمز و التجديد .

وأكثر الظواهر اللافتة للنظر فى أسلوب تمثيل الأشخاص فى الفن القبطى هى الأعين المستديرة المبالغ فى أتساعها ، والحواجب الكثيفة نسبياً، وكذلك الوقفة فى وضع الاسترخاء بحيث يلقى بعبء ثقل الجسم على إحدى الرجلين . وكثيراً ما كان الفنان يعمل إلى إظهار ثنيات وطيات الملابس ، ويتراوح شكل الأشخاص بين الطويل و القصير والبدين ، وتتراوح تعبيرات الوجه بين الجادة الصارمة و المحايدة.
والفن القبطى يقوم على دعامتين أساسيتين ، هما إهمال المادة إهمالاً تاماً وعن عناية خاصة بالروح ، ومثل هذه العقيدة أدت إلى الدعامة الثانية وهى التجريد التام والرمز ، ومن ثم فقد ضرب بعرض الحائط كل القوانين والنظم والقواعد التى كان

---

(١) سعاد ماهر محمد : الفن القبطى ص ٢٣، ٢٤

معمولاً بها فى عهد الوثنية وأكتفي بالتعبير والتأثير بأبسط الأشكال وأقل الخطوط . وقد أيَّد هذا القول جماعة من التأثيريين ، الذين قالوا أن الفنان القبطى ترك للأجسام الاستقلال التام بحيث لا يمكن أن تدركه كاملاً إلا إذا نظر إليها فى النهار ومن على بعد كافى ، وهى مقدرة فائقة يصعب الوصول إليها لأنها تبيح للأجسام قدراً لا حد له من الضوء .

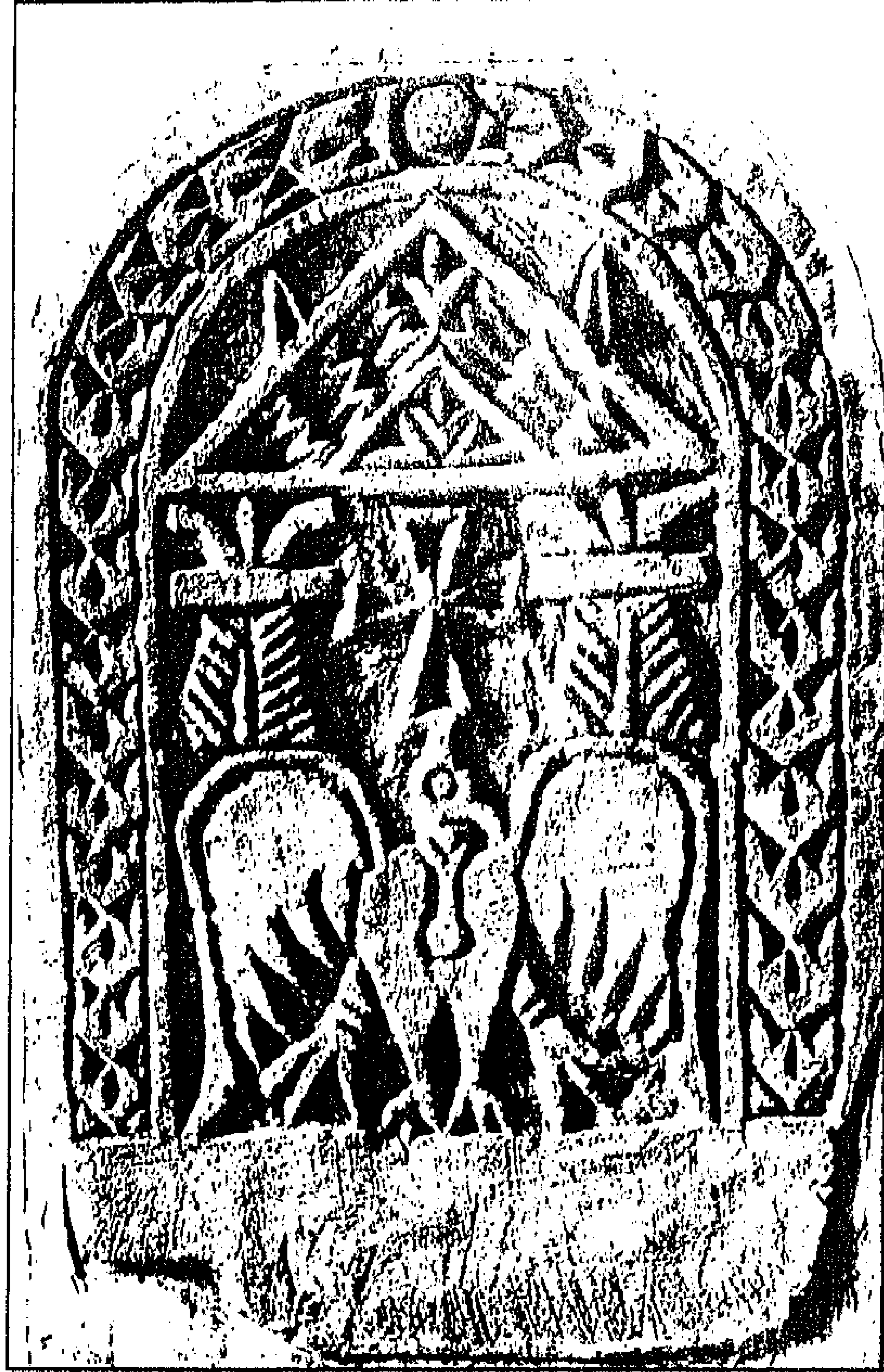
أما عن الخامات المستخدمة فى النحت القبطى فقد أستخدم مواد كثيرة منها على وجه الخصوص الحجر كالحجر الجيرى والرملى وكذلك حجر الشست ، واستخدم كذلك الجص الجاف أو اللين و الرخام والخشب والعاج ، وقد تأثر خيال المثال القبطى بالبيئة ويظهر ذلك بوضوح فى تيجان الأعمدة وكذلك موضوعات النحت الجدارى فنرى فيها مناظر من البيئة المحيطة بها و مناظر الصيد ومناظر من الموضوعات الدينية من العهد القديم والجديد وكذلك أصرً أن يصوغ روحانياته فى قالب رمزى وأسلوب يختلف عن الأسلوب الفرعونى بشعبية وديمقراطية ، فرمز إلى أرواح الشهداء الصاعدة إلى السماء وروح القدس بالحمام الأبيض ، ورمز إلى الكنيسة بالسفينة ورمز إلى النجاة من الهلاك بالهلب ، وكذلك رمزوا للقديس(لوقا) بالثور ، والقديس (مرقس) بالأسد ، والقديس (مينا) بالملاك ، و القديس (يوحنا) بالنسر .
" فقد أستعمل أشكال الحيوانات والطيور بطريقة رمزية للتعبير عن المبشرين بالإنجيل وخاصة أشكال الحمام والنسور كما فى شكل (١٦،١٧) "(١)

وكان للألوان قيمة خاصة فى إظهار المعنى للرمز وتوضيح دلالته فكانت الأعمال المحفورة ملونه إلا أن اللون الأصلي قد أختفي حالياً .وربما كان استخدام الألوان قد أخفى الطراز المتخلف للنموذج وغياب التفاصيل الدقيقة. وبرغم أن النحت قد أستخدم لزخرفة المبانى المسيحية فإن الوحدات الزخرفية مازالت هى الوحدات التقليدية الموجودة فى البهنسا وأهناسيا بالإضافة إلى الصليب القبطى النموذجى (صليب له مقبض) وهو مأخوذ عن علامة (عنخ) الهيروغليفية ولم يعم استعماله كشعار مسيحى إلا مع بداية القرن السادس .

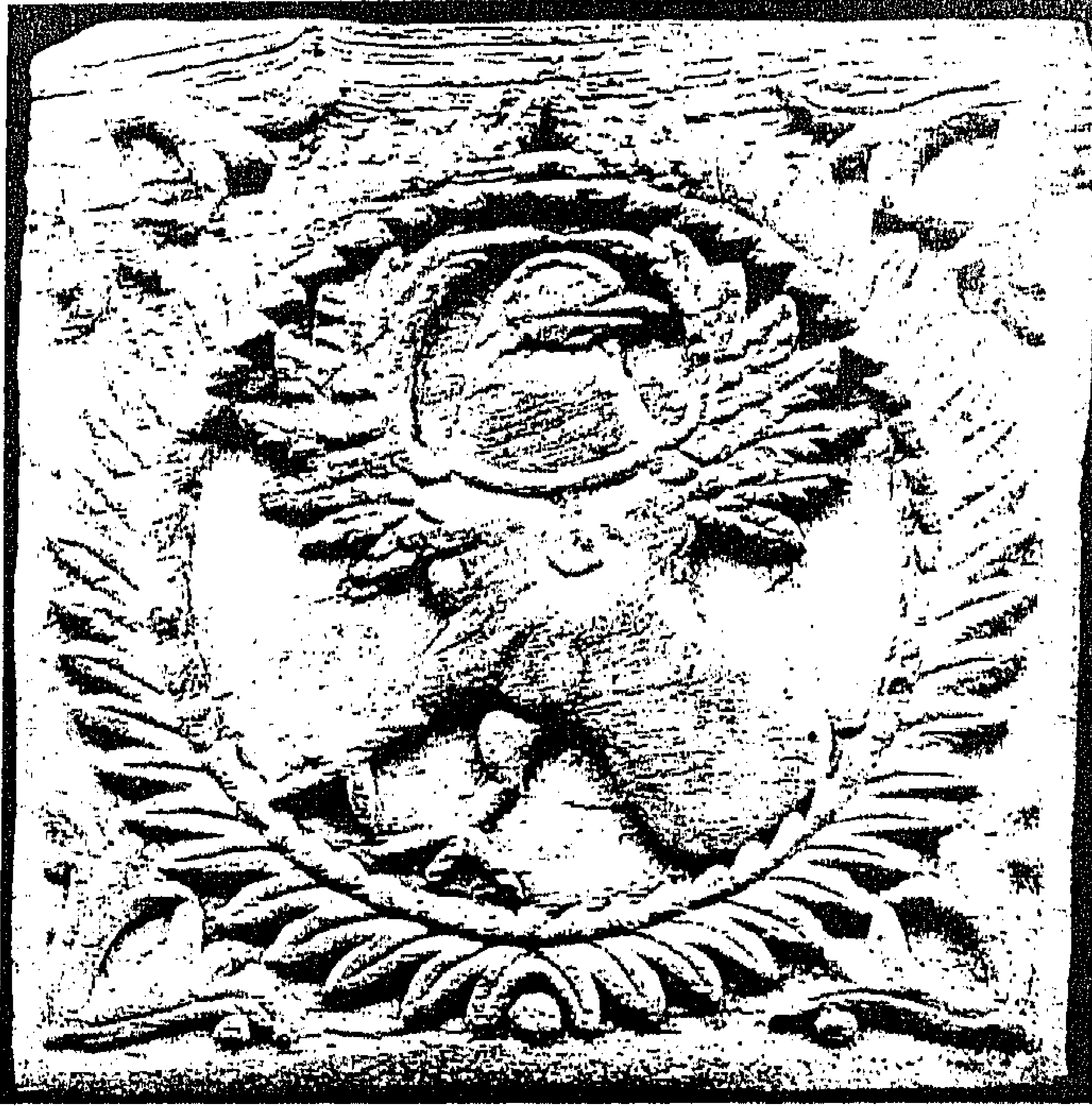
وبالتدريج أخذ النحاتون الأقباط يتأثرون بفنون التجمعات الأخرى فى شرق البحر الأبيض المتوسط ، وأصبح نموذجهم الخاص بهم أكثر تجريداً، وأقل تغيراً ، وأكثر تبسيطاً مع تكرار نفس النمط الأصلي على نفس الوتيره فى الأفاريز.أما الحفر الغائر فقد أصبح أقل عمقاً ، كما انفصل الشكل الدائرى عن الأرضية المحيطة به والنماذج المعبرة عنه هى تلك الموجودة فى أهناسيا والتى توقف أنتاجها .

---

(1)Georges Kowalczyk: "La Sculpture Decorative" ,Librairie Des Arts De`coraties A.calavas , E`diteur,68 Ruf Lafayette , Paris , p.xxv.



شكل(١٦)
شاهد قبر من القرن السابع الميلادي - " فن قبطي "





شكل (١٧)
حشوات خشبية من القرن (٦-٧ م) - " فن قبطي "



شكل (١٨)
جزء من إفريز من الخشب عليه منظر نيلي - مجهول المصدر - القرن السادس أو السابع الميلادي

وفى النهاية ، اختفت نوعيات الحفائر الغائرة التى تتضمن الأشخاص فيما عدا تلك التى على شواهد القبور .

وعلى الرغم من كون فن النحت فى الفترة المسيحية فى مصر قد شهد مراحل انحدار قوية بالمقارنة بمجده فى العصر الهيللينستى – الرومانى ، إلا أنه كان أكثر عمقاً من الناحية الفكرية والموضوعية وقدرته الفائقة من الناحية التأثيرية على المواطنين . وهذه الخاصية فى تلك الفترة جعلت النحت هبط إلى مستوى العقلية الشعبية وأرتبط بالمجتمع المصرى وتجاوب معه وقبل أساليبه وتطوره بل واستغلاله بصورة إيجابية فى التعبير عن معاناته فى الحياتين الاجتماعية والدينية. وبالتالى ظهرت فى المجتمع المصرى ثمة شعبية تميزت بالتنوع والاختلاط والتأثير الموضوعي والغموض والخيال والرمزية البيئية النابعة من تراثه ، وهو ما يمكن أن نجده بسهولة فى الفن القبطى .

وبجانب هذا لابد وأن نذكر أن الفنان المصرى طوال عصوره تميز بسمة بارزة وهى روح الدعابة ، وقد أكدها الفنان القبطى عندما سجل على لوحة من لوحاته وفد الفئران يتقدم إلى القطط رافعاً أحدهما علم الهدنة والآخر نص المعاهدة ومسك الأخير بإناء وقمع ، وكذلك شكل الفنان تكويناً بارزاً على خامة الخشب يمثل ملاحاً يداعب تمساحاً بيده شكل(١٨).

مراحل الفن القبطى:-

تميز الفن القبطى بمراحل ثلاث التى تلت مرحلة الفجر وهى :

١- مرحلة الصحوة .
٢- مرحلة الأكتمال.
٣- مرحلة الانتشار أو مرحلة فن الأقباط

١- مرحلة الفجر :-

تعرف هذه المرحلة باسم أهناس الأول . وهذه المرحلة تجنح فى الأكثر إلى الفن اليونانى الرومانى و تجنح فى القليل إلى الفن التدمرى. وهو ما نجده فى الآثار التى وجدت فى أهناسيا المدينة .

ومنحوتات أهناسيا المدينة أكتشفها إدوارد نافيل فى عام(١٨٩٠ –١٨٩١ م) مما يسترعى الاهتمام ، فهما تشبهان من حيث الزخرفة والأسلوب المنحوتات القبطية . " فقد عثر فيها على منحوتات وثنية ذات أصول إغريقية رومانية و ترجع آثارها إلى أواخر القرن الثالث أحياناً . وتعرف بالفترة قبل الفن القبطى ."(١)

ومن الجدير بالذكر وجود عناصر أخرى فى أعمال الفن القبطى ، فمن الفن المصرى القديم أستمر ظهور الآلهة المصرية مثل إيزيس ، حورس ، ومفتاح الحياة ومناظر الصيد فى النيل ... إلخ.

---

(١) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط " فى الفترات الهيللينستية – المسيحية – الساسانية " ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، سنة ١٩٩١ م ، ص ٩٧.

وكذلك أستمر ظهور النحت شديد البروز الذى عثر عليه فى باويط ، يصور الإله المصرى " حورس " فى هيئة فارس بالزى الرومانى يصوب رمحه فى جسد الإله الشرير " ست" . ومن الملاحظ أن الفنان القبطى بدأ يضعف إهتمامه بالنحت الكامل " وقل أستعمال التماثيل فى الكنيسة تدريجياً حتى أنعدم تماماً ، وكان نحت التماثيل قليلاً فى المراحل الأولى للفن المسيحى فى كل مكان نظراً لارتباط النحت المستدير (التماثيل) فى الأذهان بالأصنام والآلهة المعبودة سابقاً."(١)
فاتجهوا للنحت البارز الذى كان شديد البروز فى أول الأمر ثم تحول إلى أسلوب مبسط يتميز بالتسطيح .

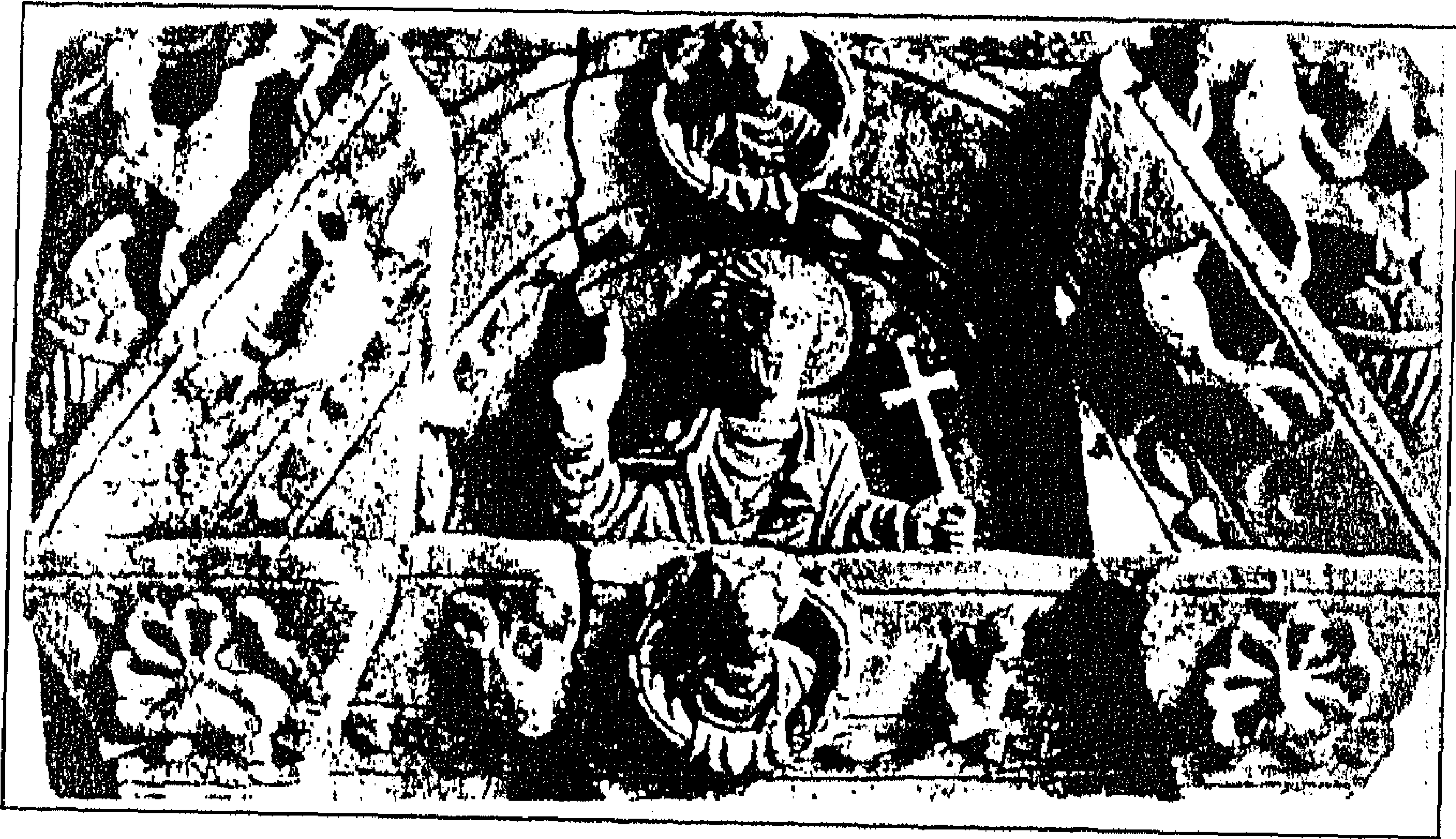
"وقد ميز العلماء بين طرازين للنحت فى أهناسيا: أولهما (الطراز الرقيق) الذى يتميز بليونة وامتلاء الأشكال فى حركة ورشاقة ، مع كبر حجم الرأس وأتساع الأعين و تحوير الشعر. وثانيهما (الطراز الخشن) الذى تفصح منحوتاته عن مرحلة أخرى من مراحل تطور الفن القبطى ، فتزداد مظاهر التحوير و عدم التناسب و الصلابة ، و تشتد حدة الخطوط ، كما أن هناك نقوشاً تمثل مرحلة انتقالية بين الطرازين . إن ما ذكر من اكتشاف هذه المجموعات الغنية بموضوعاتها المستمدة من الأساطير اليونانية فى أطلال " كنيسة" فى أهناسيا يثير الدهشة ، إذ ليس من المؤكد أن ذلك الموقع يمثل كنيسة ، و على أى حال فإننا نعلم أن أسقف أهناسيا قد حضر مجمع نيقية عام ٣٢٥ ، مما يدل على أن الجماعات المسيحية فى أهناسيا كانت على قدر من الأهمية ؛ و ربما تم اختيار الموضوعات الوثنية الخالية من الدلالات الدينية ، بل من المحتمل أنها فسرت فى إطار من الرمزية المسيحية ، وظلت مناظر الأساطير مستخدمة فى الفن فى مصر طوال العصرين البيزنطي والإسلامى المبكر."(١)

ومن الموضوعات المسيحية المبكرة المنقوشة على جدران المبانى الدينية ، نقش بارز وجد على جدران كنيسة القديس مينا شكل (١٩) ، يصوره مرتدياً ثياباً رومانية ، ورافعاً يدة فى وضع ابتهال إلى الله. ويظهر تأثر هذا العمل بالفن الكلاسيكى ، الذى كان فى أخر مراحله فى الإسكندرية.
وهناك حنية صغيرة شكل(٢٠) فى مجموعة مريت بطرس غالى بالقاهرة يبدو أنها من النصف الأول من القرن الرابع، و هى جزء من حنية يبرز من وسطها تمثال المسيح فى نصف حجمه بين شخصيتين رمزيتين وضعتا فوق المسيح

(١) صبحى الشارونى : فنون الحضارات الكبرى ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، سنة ١٩٩٦م ، ص ٢٢٧.
(٢) جودت جبرة ، مع إسهامات لأنتونى الكوك : المتحف القبطى وكنائس القاهرة القديمة ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – الطبعة الثانية ،سنة ١٩٩٩م ، ص ٥٢.



شكل (١٩)
القديس مينا - الاسكندرية - المتحف الإغريقي الروماني



شكل (٢٠)
حنية للمسيح يمنح البركة - من الحجر الجيري - من مجموعة مريت بطرس غالي بالقاهرة - من النصف الأول للقرن الرابع الميلادي

وتحتــه ، و تكويـن هذه الحنية المعمارية يلفت النظر . وقد نحت الفنان رموزاً ترجع إلـى عهد المسيحية المبكر أى فترة الاضطهاد التى كانت قد أنتهت منذ وقت قصير ، فالدرافيل ترمـز للمسيـح ، والورود تعبر عن الصليب ، والأرانب البرية التى تقلب سلالا الفاكهة مازال مغزاها غامضاً حتى الآن .

" وإذا جاز لنا أن نقول أن الفن القبطـى بدأ يظهر منذ نهاية القرن الثالث الميلادى فمما لا شك فيه أن القرن الرابع شهد مميزات واضحة لهذا الفن الجديد. فمن المعروف أن الفن الذى كان يسود مصر فى القرون الثلاثة الأولى للميلاد هو الفن الأغريقـى الرومانـى والـذى يمتاز بقرب رسومه الآدمية و الحيوانية من الطبيعة إلى حد كبير مع بعض تقاليد فنية نلاحظها فى كبر الأطراف وطيات الملابس التـى تظهر وكأنها خطوط هندسية لا حياة فيها و هى التى عرفها علماء تـاريخ الفنون باسم (**Draberies**) ، هـذا بالإضـافة إلـى إهمـال مـراعاة النسب التشريحية إلى حد ما وإن كانت الألوان المستعملة للرسوم الآدمية و الحيوانية وكذا النباتية قد بقيت طبيعية إلى حد كبير. " (١)

مرحلة الصحوة :-

تمتد من القرن الرابع إلى منتصف القرن الخامس. فنرى فيها نفوذ بيزنطة علـى البلاد الخاضـعة لها، وكيف أمتد هذا النفوذ إلـى الفن ، وقد كانـت مقاليد المسيحية بيد بيزنطة ، فكانـت صـاحبة الكلمة فى العالم المسيحى الخاضـع لهـا ، فأنشأت العديد من الكنائس .

" وكـان هذا هو الطابع الذى تميزت بـه تلك المرحلة الأولـى ، فلقد كانـت البلاد حديثة عهد بالمسيحية ولمّا تخلع عنها بعد أدران الوثنية ، فكان فنها خليطاً يستوحى من وثنيتها ومن مسيحيتها،كما كان فناً لا يتسع له حقل التجربة كما مر بنا فلم يكن لـه نتاج كثير يكتسب فى ظله مراناً و خبرة،بل كان نتاجاً متفرقاً لا تجود به الأيام إلا بعد أوقات طويلة،ولم يكن لـه طابع فنـى متميز بل كـان خليطاً يجمع شيئاً من الطراز اليونانى الرومانى فى مصر وشيئاً من الطراز الفرعونى." (٢)

وهذا الاضطراب مـا لبث أن اهتدى إلى المعالم التى سار عليها فى إنشاء مبانيها الدينية وذلك حين أخذت البلاد تخرج من ربقة النفوذ البيزنطى بعد أن كان هذا كله إلى بيزنطة، فكان بـوادر الفن المصرى فى الظهور حين كان لبطاركة الأقباط بالإسكندرية هم الذين بيدهم مقاليد السياسة فى مصر ، كما كانوا يخطون بشيء قريب من الاستقلال فـى أمورهم . وهذا الاستقلال تبعه أستقلال دينـى ،

---

(١) سعاد ماهر محمد : الفن القبطـى ، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والوسائل التعليمية ، القاهرة ، سنة ١٩٧٧ م، ص٦.

(٢) ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن " الفن المصرى ٣ " ، ص ١٤٢٦.

ولهذان الأستقلالان أثرهما على الفن القبطى . حيث كان لهؤلاء الرهبان الذين هم من صميم الشعب ومن فلاحيه بنزعتهم القومية أثر فى التحلل مما هو إغريقي وروماني ، ثم أثر فى خلق موضوعات جديدة كانت هى طلائع الفن القبطى .

وهذه المرحلة هى مرحلة البداية والخروج من فوضى التخليط إلى الاستقرار ثم التنظيم وموضوعات هذه المرحلة كانت ما بين إغريقية رومانية وبين شرقية وافدة كما هى الحال فى الفارس البارتى و الساسانى وفى ملاحم ديونيسيوس ، وكانت كذلك مصرية كما هى الحال فى الأشكال النيلية . أما عن الموضوعات المسيحية فهى قليلة .

" وقد حافظ الفنان على تصوير الأشخاص فى هذه المرحلة على التوازن الهيللينستى و الرشاقة ومحاولة الفنان استخدام خداع النظر مع وجود بعض الأخطاء التشريحية لعدم اهتمام الفنان بالأبعاد الصحيحة. " (١)

أما عن النحت البارز فقد ساد هذا النوع وكان ممعناً فى بروزه أول الأمر ثم مال إلى التسطيح فى تفصيلاته لا فى بروزه مما أثر فى التجسيم ، وتبع ذلك انكماش فى التفصيلات و الإقلال منها ، وغدا الشكل الإنساني ملتزماً بهذا الأسلوب ، فهو و إن ظل يحتفظ برشاقته لكن أصبح له ملامح خاصة يتميز بها ، مثل النسب التى كانت أكثر تحرراً .

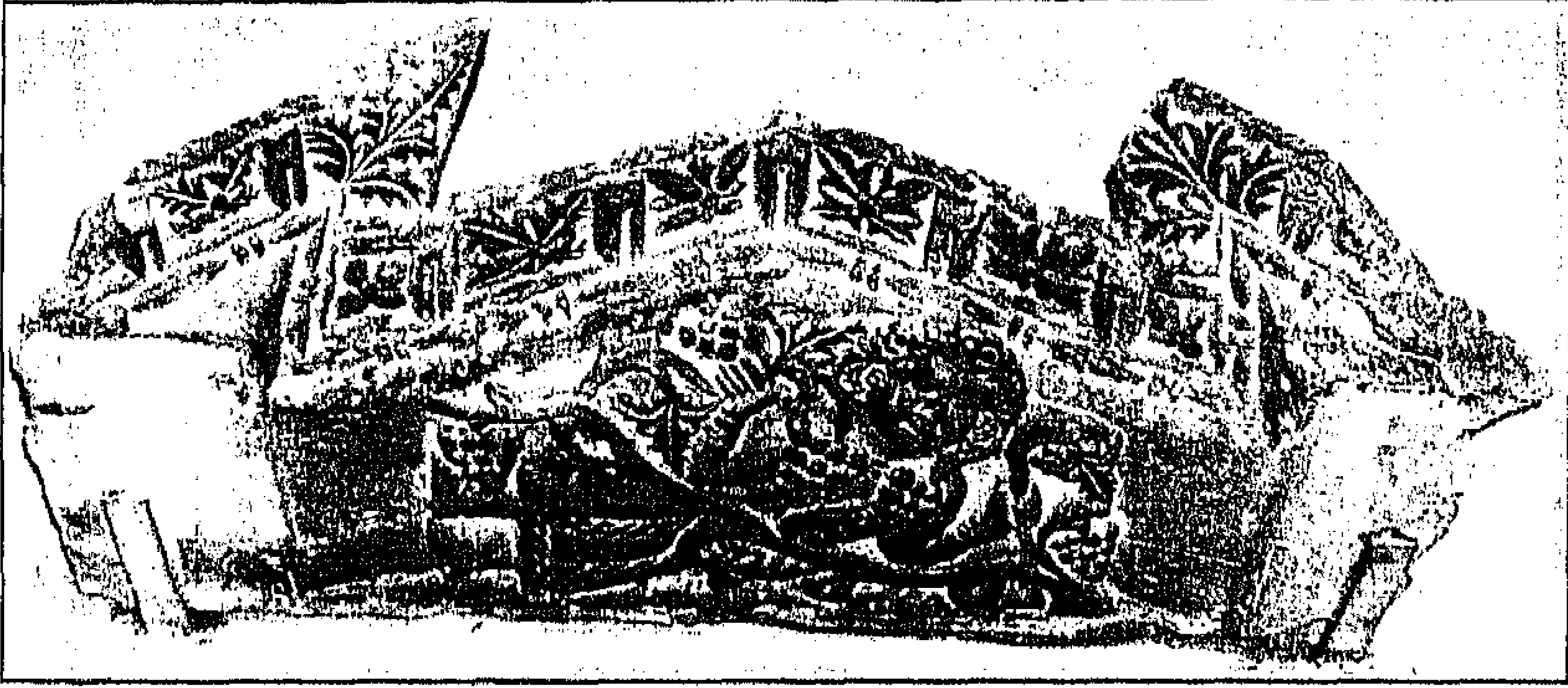
ويلاحظ ذلك فى القامة من إفراط فى الطول بالنسبة للأجزاء السفلية مع احتفاظه بالتناسق بين مستوياته المكونة له ، وثمة نماذج من هذا الطراز الذى يسمى " الطراز الرقيق " ، منها على الأخص شكل أفروديت وهى خارجة من القوقعة شكل (٨) يظهر الوجه مثلث و الابتسامة واضحة ، الأذرع مرفوعة لأعلى ويتجمع الشال عند الذراع الأيمن ثم ينسدل بشكل المروحة بشكل متناسق، و الشعر على هيئة خصلات و يحلى صدرها عقد بدلايه كبيرة جاءت غير متناسبة فى حجمها مع رشاقة الآلهة ، و مع ذلك لم يتقن الفنان الأبعاد فجاء الجزء العلوى من الجسم طويلاً إذا ما قورن بالأرجل وتظهر المبالغة فى تنفيذ الموضوع ، فرغم محاولة الفنان فى إظهار الرشاقة إلا أنه لم يحقق حيوية كبيرة .

وكذلك منظر " ديونيسيوس " من كوم الشيخ عبادة ، من القرن الرابع شكل (٢١) يبرز ديونيسيوس من بين فروع العنب وعناقيده ، أمامياً رافعاً ذراعه الأيسر ليمسك بأحد العناقيد بينما ينسدل على كتفه عنقودان . و الجزء العلوى أطول من الجزء السفلى بشكل غير متناسب و الرقبة عريضة بالنسبة للرأس ، غير أن المنظر كله به حيوية و ملامح الوجه واضحة.

وكذلك منظر الفريد شكل (٢٢) من القرن الرابع متحف **Trieste** . نحت يمثل اثنان من الفريد بينهما درفيل يركب علية إيروس، عراة الأجسام ، والأجسام

---

(١) عزت زكى حامد قادوس: تاريخ عام الفنون،مطبعة الحضرى،الأسكندرية٢٠٠٣م،ص٣٦٧



شكل (٢١)
قطعة من الحجر الجيري تمثل ديونيسيوس إله الخمر - القرن الرابع الميلادي -
المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢٢)
قطعة نحتية من أهناسيا - تمثل اثنين من نرديس بينها إيروس - نهاية القرن الرابع الميلادي - بداية القرن الخامس الميلادي
متحف Trieste

رشيقة مصورة بحركة راقصة وملامح الوجه دقيقة ورغم الرشاقة والانسيابية فى الحركة إلا أن الفنان لم يحقق التناسب كما فى كبر حجم الرأس و الشعر وكبر الحلى .

وهذه الأشكال كانت توضع فى حنيات كروية مرتكزة فوق أعمدة ، ونجد منها نماذج فى بطرا أو بعلبك ، ثم شاع استخدامها فى أحجام صغيرة داخل المباني القبطية أو على جوانبها انتشرت فيها ، كما انتشرت فى الأفاريز المحاذية للجدران زخارف نباتية و حيوانية.
ومن هذا الطراز الرقيق نماذج برونزية وعاجية ، و من بين البرونزية منظر لأفروديت بين شكلين للإله إيروس " كيوبيد " شكل(٢٣) وأيضاً عاجيه تمثل سيدة عارية شكل (٢٤) .

أما الحفر على الخشب فنجد عتب الكنيسة المعلقة المحفوظ بالمتحف القبطى بالقاهرة و الذى يمثل يسوع فى أورشليم يوم أحد الشعانين شكل(٢٥) .
ونجد فى هذه اللوحة أثر التأغرق واضحاً خاصة فى طيات الملابس على الرغم من ظهور الطابع القبطى متمثلاً فى أجنحة الملائكة بعروقها ، ثم فى إحلال الخطوط الطولية والعرضية محل التشكيل المدور.

فهذه المرحلة كانت بداية للتحرر من الطراز الأغريقى الرومانى الذى كان مفروضاً على البلاد تمهيداً بظهور اتجاه جديد إلى التحوير حقق وجوده الكامل فى المرحلة الثانية.
فالمنحوتات التشخيصية فى هذه المرحلة تميزت بموضوعات وثيقة تحمل معنى رمزى . والأشخاص تصور بتركيز على الجزء العلوى و الخصر دائماً عالى ، والحُلى مبالغ فى حجمها ، و البساطة فى نحت ملامح الوجه ، ووجود تأثير هيللينستى إلى حد ما .

و السبب الجوهرى الذى حمل رجال الفن فى العصر القبطى المبكر على تصوير النماذج والأساطير الوثنية فى منحوتاتهم و نقشها على لوحاتهم الخشبية والأعمال المعدنية وكذلك رسمها على زخارف النسيج على اختلاف أنواعه يرجع إلى تأثرهم الشديد بما حولهم من فنون العصر اليونانى الرومانى إذ أنهم وجدوا فى صوره ومناظره الخلابة منهلاً عذباً يرجعون إليه فى زخرفة الكرانيش والعمائر المختلفة ، وكذلك فى أعمال نقوش أعالي الشرفات و غيرها .
كما أن الفنانين فى ذلك الزمن المبكر من المسيحية لم يكونوا قد فطنوا بعد إلى فهم المبادئ المسيحية فهماً تاماً تلك المبادئ والعقائد التى كانوا فى أول عهدهم بها .
ونظراً لأنهم كانوا حديثي العهد بالدين الجديد لم يعلموا مثلاً أن الديانة المسيحية تنفر من المناظر الخليعة ولا تقرها ، كما أن الصور العارية لا تروق فى نظرها

وتندد بها. فلما عم انتشار المسيحية ، وجاء الإمبراطور ثيؤدسيوس وأعلن أن الديانة المسيحية رسمية للبلاد تعمق القوم فى فهم أصول الديانة المسيحية ومبادئها ، وشرع رجال الفن فى العمل على تغير نقوشهم و رسومهم وظهر فيها التطور تدريجياً وبدأت تتخذ فى أول الأمر حلاً وسطاً بين الوثنية و المسيحية. *

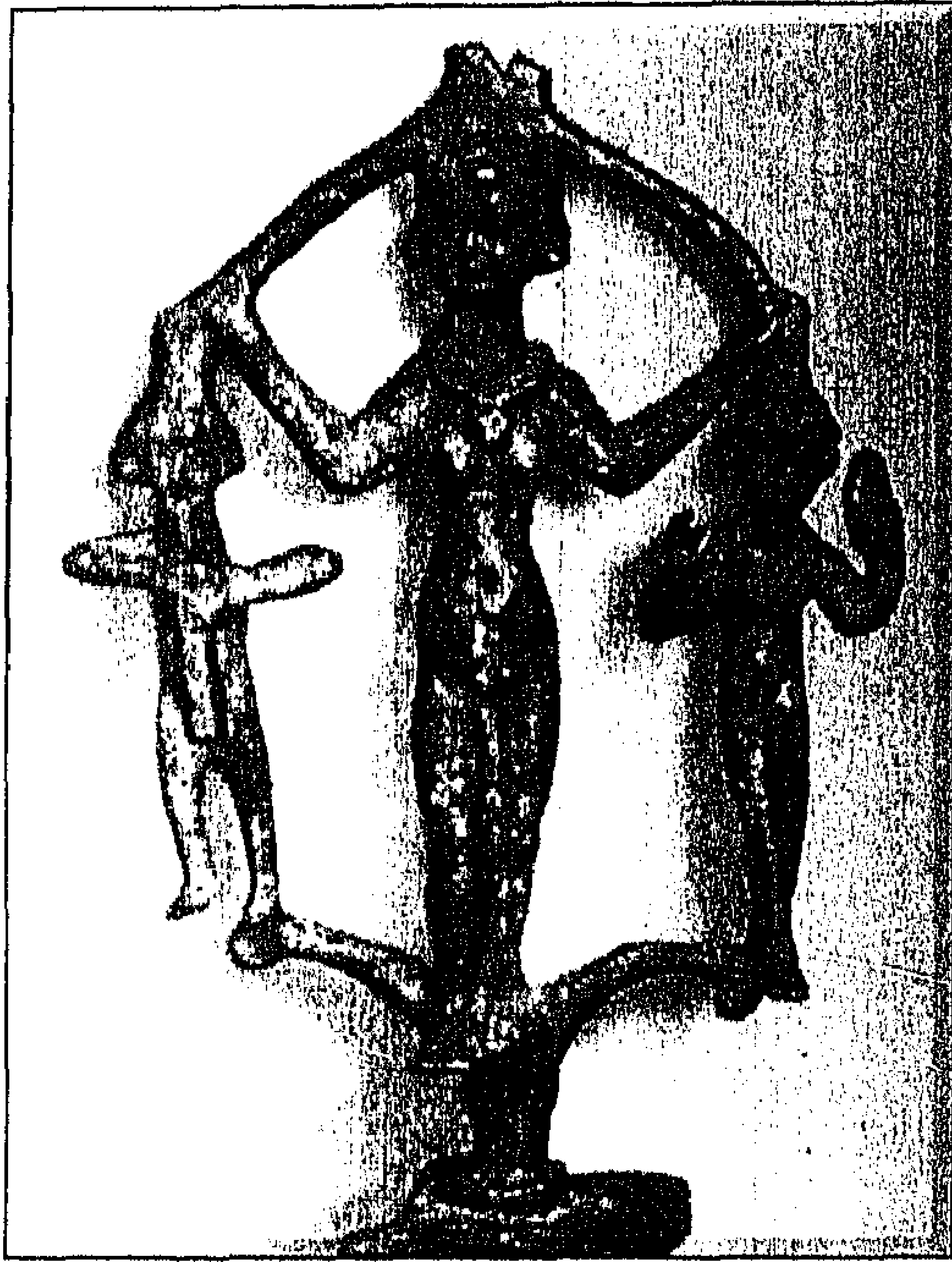
وبذلك بدأ الفن المسيحى فى الإنحسار عن المبادئ الطبيعية للفن الأغريقى و الرومانى بميله إلى الإنتاج فى عالم الطبيعة والأشياء المرئية التى تعبر عن حقائق العقائد المسيحية بوضوح وبأمانة و الذى يمهد الطريق إلى ملكوت الله . ومع ذلك فقد أحتفظ بأنماط قديمة و رموز لعناصر وثنية بعد تقنيتها واستخدامها بطريقة مسيحية . مثال على ذلك تمثال الراعى الذى يحمل على كتفيه حملاً أو يقف وسط القطيع كانت شائعة فى الفن الوثنى الرومانى كرمز لحب الخير ، ولكن سرعان ما تحولت لتصبح رمزاً مسيحياً ، إذ صار الراعى هو السيد المسيح "الراعى الصالح " كشكل(٢٦) ،كذلك تمثال الشخص الذى يقف رافعاً يديه بالصلاة كان أيضاً رمزاً رومانياً للتقوى شكل(١٩) جاء الفن المسيحى وحوره ليصير رمزاً من رموزه ، وهذا الفيلسوف الصادق مصدر الحكمة المقدسة ، وكذلك تلاميذه أولئك الذين نشروا الحكمة .. وهكذا فإن هذه المناظر الثلاثة " حب الخير - التقوى- الحكمة " استخدمت بحذق لتعبر عن الأفكار والمعتقدات المسيحية.

" ومن هنا نجد أن وظيفة الموضوع الأسطورى قد تحولت إلى تكوين وظيفى لخدمة العقيدة الجديدة .
ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار أن عملية انتقال الموضوع الوثنى إلى المسيحية ، مرحلة انتقالية عادية غير خاضعة إلا لمقدار الذوق العام الذى يجاوب مع العناصر اليونانية أو الرومانية فى منطقة صنع تلك الأعمال . " (١)
والأدلة على توضيح هذا منظر أورفيوس (الراعى الصالح)، وهو من المناظر العالمية التى لاقت قبولاً فى مصر و العالم المسيحى آنذاك ، فقد وظفت لخدمة العقيدة الجديدة ، فالراهب الأعمى أو الراعى الصالح كما أطلق عليه أصحاب العقيدة الجديدة ، مستخرجة من مفهوم العقيدة الأورفية اليونانية سرية الطابع ، ويمكن اعتبارها أولى الحركات التنسكية فى التاريخ البشرى ، وهى تتشابه إلى حد ما مع العقيدة الغنوسية صاحبة الريادة فى أقتحام تلك الموضوعات فى الفن المسيحى و القبطى ، ولاسيما فيما يخص أورفيوس فى الأسطورة اليونانية راعى صالح أو هو المسيح ، الذى جاء ليرعى و يقود مسيرة الأغنام الضالة . أو التى

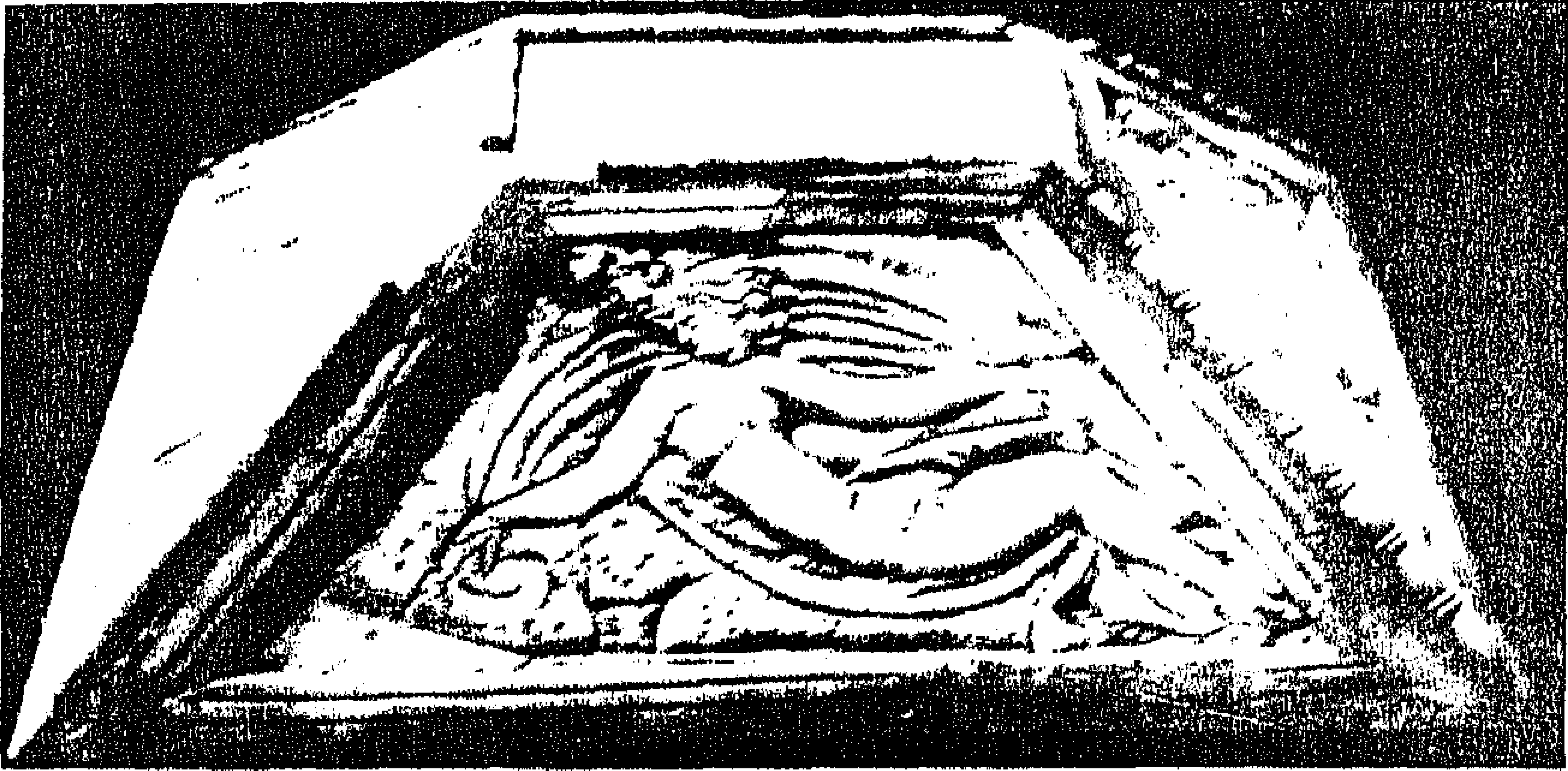
---

* بتصرف من مرجع - يوساب السريانى : الفن القبطى و دوره الرائد بين فنون العالم المسيحى،الطبعة الأولى، مطبعة الأنبا رويس- العباسية الأوفست ،١٩٩٥ .

(١) عزت زكى حامد قادوس ، محمد عبد الفتاح السيد: الآثار والفنون القبطية ، مرجع سبق ذكره ، ص٤٣.

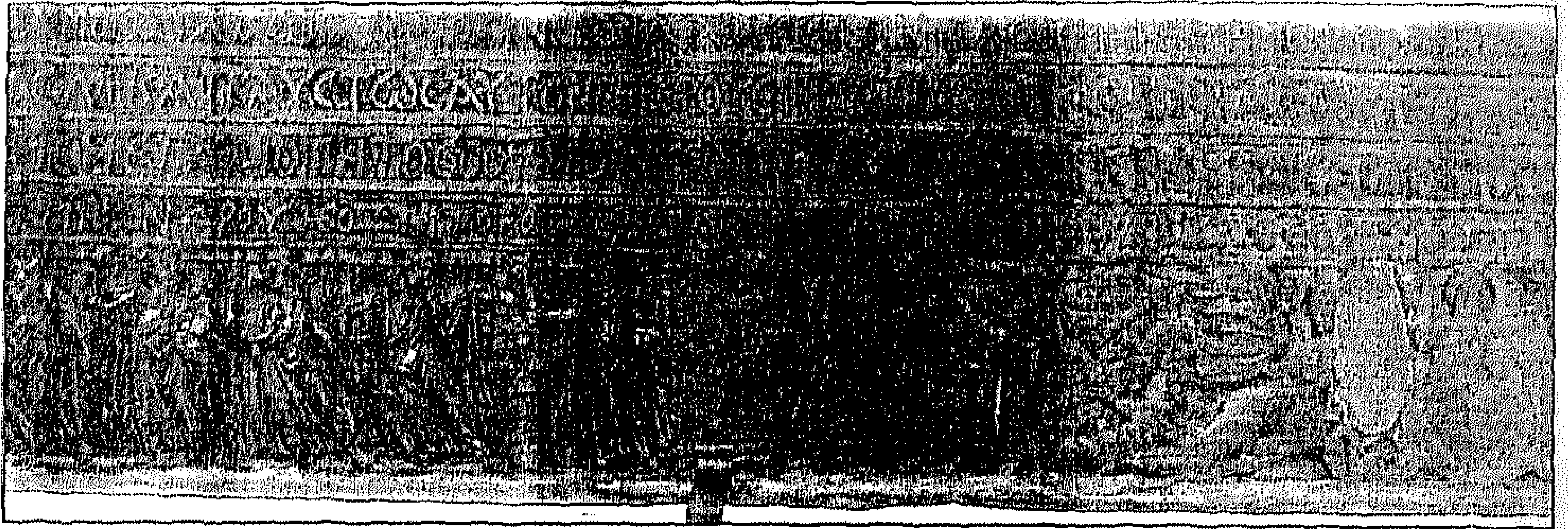


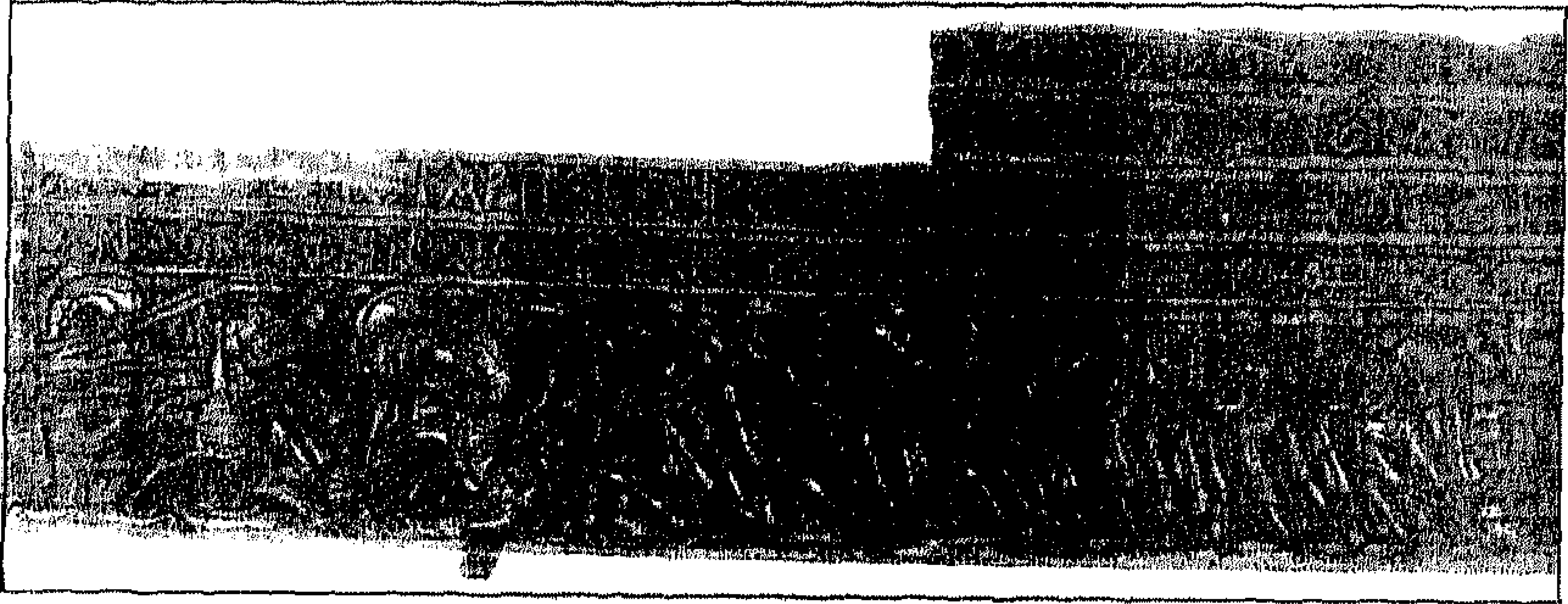
شكل (٢٣)
شمعدان من البرونز يمثل أفروديت بين اثنين من إيروس القرن
(٤ ـ ٥ م) متحف اللوفر



شكل (٢٤)
غطاء صندوق مغطي بحشوات من العاج - القرن الثالث الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة







شكل (٢٥)
عتبة باب عليا من خشب الجميز - الكنيسة المعلقة بمصر القديمة - القرن الخامس أو السادس الميلادي



شكل(٢٦)
تمثال الراعي الصالح - من الجبس

تسير إما وراءه أو أمامه، أو جالسة بجوار قدميه أو محمولة على كتفيه أو ترعى لتسمع غناءه وهو جالس يعزف على القيثارة ، تلك الموضوعات لم تكن لها أصول فنية و ثنية يونانية ، بل كانت موظفة أسطورياً فقط.
لكن المنظر الذى أرتبط بالأعمى الصالح الذى يحمل فوق كتفية حملاً ، فهناك مفهوم وثنى يميل نحو رمزية تقديم القرابين ، بينما المفهوم المسيحى المبكر والغنوسى قدما الراعى وكأنه مخلص للحمل المحمول فوق كتفيه مقيداً تماماً بيديه ، بينما الأغنام الأخرى كانت على هيئة تكوينات لا تزال غير مخلصة يبحثون عن المأكل و المشرب فى حركة تصويرية رائعة ، وبالتالى فإن الاهتمام بالمنظر قد يكون مجسداً لحالة المسيحية المبكرة التى لا تزال فى سبيل التكوين ، فالحمل المحمول فوق الكتف يعنى المؤمنين الذين قبلوا العقيدة ووافقوا على الإيمان بالمسيح فحملهم بعيداً عن الضالين ،وهى محاولة للخلاص .
تلك التفاسير الروحية المتعمقة فى مفهوم الديانة الجديدة قد تغلبت هنا على القدرة الجمالية للعمل الفنى و اختفت المؤثرات الهيللينستية الرومانية أمام القدرة التفسيرية .

مرحلة الاكتمال (أو المرحلة القبطية):-

امتدت من بعد منتصف القرن الخامس إلى ما بعد منتصف القرن السابع.
ففى سنة ٤٥١ م كان انعقاد مجمع خلقدونيا ، الذى أعلنت مصر فيه عن مذهبها فى المسيحية الذى خالفت به مسيحية العالم (أى مسيحية القسطنطينية) .وكان رأى مطارنة مصر ورهبانها ومنهم ديسقوروس بطريرك الإسكندرية أن الدفاع عن عقيدته فى وحدة طبيعة المسيح يرجع إلى اثنين : تلك المثالية الدينية التى يرجو لها أن تحيا ، وذلك الوطن الذى يرجو له أن يخلص من ربقة السيطرة السياسية ، وأن يخلع عنه الولاء الدينى لمن لم يدن معه بتوحيد طبيعة المسيح.
وإذا مصر بهذا الخلاف تمهد لنفسها السبيل إلى ما تحب ديناً وسياسة . وأثر هذا بأن قطعت مصر صلتها بشعائرها الدينية الفرعونية وغدت مسيحية و انتشرت الأديرة على جانب النيل وأخذت المطارنة و البطاركة يهتمون بتزيين هذه الكنائس والأديرة فكان هذا له أثره فى تطور الفن " وإذا تلك الموجه الجديدة الجارفة تطوى فى ثناياها بقايا الفن الوثنى التى كانت تمت للغنوسيين " العارفين بالله " أو إلى النزعة التوفيقية " التلفيقية" الرومانية المصرية التى كانت مقصورة على نفر ممن يعرفونها ." (١)

وهكذا غدا الفن القبطى الفن المصرى المسيحى ومع أن موضوعاته بقيت متأغرقة لكن برمزيتها أصبحت ذات طابع مسيحى سواء ما كان منها دينياً أو دنيوياً شكل(٢٧) . فأصبح لهذا الفن خصائصه ومميزاته يعنى بالفكرة أكثرمن

(١) ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن " الفن المصرى ٣ " ، ص ١٤٣٧.

عنايتة بالمظهر ويهتم بالأسرار الدقيقة أكثر من اهتمامه بالجمال والأناقة، ولا يراعى النسب إذا رأى فى رعايتها ما يبعده عن هدفه ، ولا يهتم بالمباينه بين الملئ والخالى إذا وجد فى هذا طغياناً على الفكرة ، ولا يحرص على بسط ما يعرف فى مساحات كبيرة مخافة أن يشتت ذلك على ما يريد تجميعه . وكان يرى أن التناسق لا يتحقق بالمهارة فى المبادلة بين النسب بقدر ما يتحقق بالمغايرة بين الكتل الكبيرة ، وبهذا كله استطاع هذا الفن أن يوضح معالمه وأن يرسى خطاه على الطريق .

فلم تستطع هذه المرحلة أن تتحلل من كل ما هو إغريقي حتى المرحلة الثالثة ، ولكنها استطاعت أن تبلغ الحد الذى انفصلت عن ماضيها وخطت إلى الجديد ، و أختفي أسلوب رقيق ليحل محله أسلوب خشن وباتباعنا للأعمال النحتية ولاسيما تلك المنحوتات البارزة على الحجارة لاستطاعنا أن نتعرف على الخطوات التى مضى فيها هذا الفن الجديد إلى أن بلغ غايته .

" فالنحت المجسم هُجر إلى غير رجعه ، والنحت الشديد البروز كان هو الآخر على وشك الزوال إذ لم يتبقى لنا منه إلا نماذج تمثل شكل الأنسان الذى لم يعد يبرز بشدة من الخلفية فى وضوح شديد بل كان بين بين ، أى بين الشديد والنحيف.
وأخذ التحوير فى الملامح يمكن لنفسة ليصبح تقليداً جديداً ، فلم تعد هناك مبالاة بمراعاة تعبيرات الوجوه ولا توازن النسب شكل (١٠) ، غير أن هذا لم يتم فى خطوة واحدة بل كان ثمة مراحل انتقالية يكاد يصورها لنا ذلك النموذج من النحت البارز المحفوظ بمتحف اللوفر الذى يمثل دافنى شكل (٢٨) . وإلى جانب تلك النماذج التى كانت تمثل ذلك التطور كانت ثمة نماذج أخرى عاشت على بدائيتها ، أو خشونتها كما يقال ، منها نقش يمثل " بان " وإحدى كاهنات باكخوس إله الخمر شكل (٢٩) ، ثم نحت آخر لديونيسيوس فى حنية شكل (٣٠) ، ثم حورية تمتطى درفيلاً شكل (٣١) . وفى هذا كله لا نجد الاهتمام الكبير السابق بالموضوع الأسطورى كما لا نجد النقش بارزاً كما كان من قبل بل نجدة يميل إلى الإنبطاحية و لا أثر للتجسيم فيه ." (١)

وقد رأينا الفنان القبطى فى هذه الفترة ما يزال يصور علامة عنخ وهى علامة الحياة عند قدماء المصريين وكذلك صور قوقعة ولكن بدون فينوس وأستبدلها بعلامة الصليب فى الوسط وكذلك رسوم الأطفال التى تحمل الإكليل وهى الرموز الوثنية لأبيدوس أستبدلها بالملائكة وهى تحمل الإكليل وفى الوسط علامة عنخ أو نحت لصور السيد المسيح وحتى الإكليل والأفاريز المجردة زودها الفنان القبطى بعلامة الصليب أو رمز السيد المسيح .

نفس المرجع السابق ، ص ١٤٤٤ ، ص ١٤٤٥ ، ١٤٤٨ .



شكل(٢٧)
قطعة حجرية عُثر عليها في مصر - القرن الخامس الميلادي
- الآن في كوبنهاجن



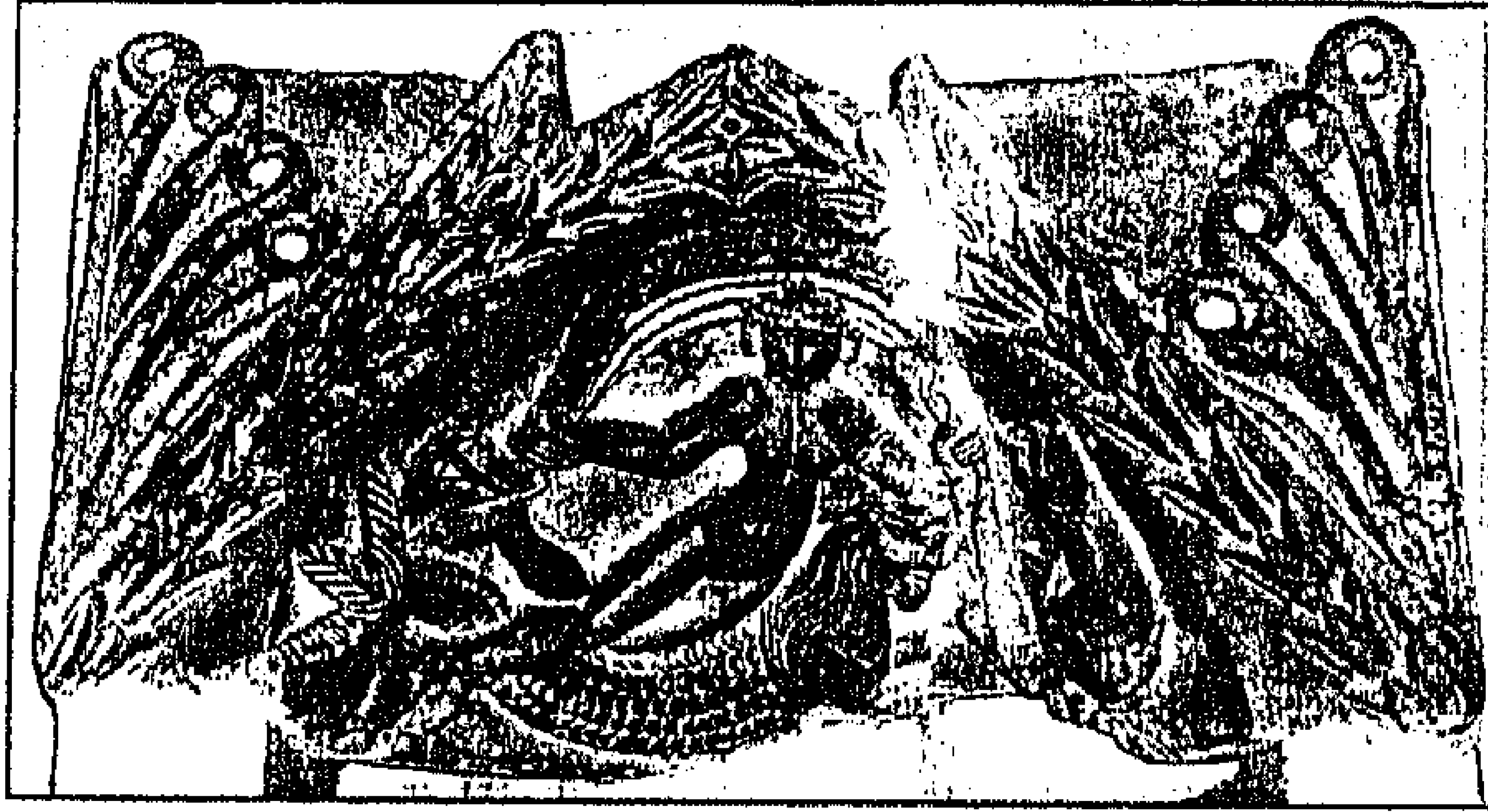
شكل(٢٨)
دافني يحيط بها نبات - متحف اللوفر



شكل(٢٩)
واجهة شبه مثلثية الشكل - من الحجر الجيري - أهناسيا - القرن الرابع الميلادي - تمثل بان يصطحب راقصة



شكل(٣٠)
حنية من الحجر الجيري عليها ديونيسيوس - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٣١)
حنية من الحجر الحيري تمثل حورية تمتطي درفيلاً " حيوان مائي "
- القرن (٣-٤ م) - المتحف القبطي بالقاهرة

ولقد كـان مـن أثـر هـذا أن بـدأ الاتجـاه إلـى الزخـرفة التـى وجـد مـن الموضـوعات الحيوانية أو النباتية خير معين له على المضى فى طريقه ، وكان أجلى ما ظهر من ذلك زخارف الحنيات والتيجان أو الأعمدة المربعة .. وغيرها .

أما عن الفنون الأخرى ، فهناك قطعتين من البرونز على أسلوب خشن بالمتحف القبطى شكل (٣٣،٣٢) وكذلك ثمة بقية من مشهد البشارة شكل (٣٤) محفور على الخشب بمتحف اللوفر وهو من أروع ما يعبر عن ذلك الأسلوب وما حقق من مؤثرات فنية . وهذا المشهد أن شابه غيره من نظائر سورية وفلسطينية غير أننا نجد الرأس فيه يفيض حياة ، وفى وضعة مواجهه على حين نجد سائر الجسم فى وضعة مجانبة ، وقد جحظت العينان تبعاً للفتة الرأس لفتة جامحة بزاوية قائمة . هذا إلى ما نجده من فقدان فى التناسب بين الرأس والأعضاء مما يؤكد أن هذا المشهد قبطى خالص .
وهناك منظر "دافنى" فى أهناسيا فى المتحف القبطى شكل (٣٥) حيث تظهر دافنى ويظهر الجزء العلوى من جسدها حتى أعلى الأرجل ويظهر كبر حجم الرأس بالنسبة لحجم الجسم ، وضوح العيون ، النحت بارز عن الخلفية .

أما عن الخزفيات فلا نجد الكثير منها نظراً لهشاشتها ، فنجد فوق ما تبقى لنا من نماذج خزفية أشكالاً نباتية أو حيوانية أو هندسية تتفق و الغرض من تلك الخزفيات . وما من شك فى أن الميل إلى التأغرق قد أصاب هذه الخزفيات .
وبهذه العوامل استطاع الفن القبطى أن يحقق أعمالاً عظيمة فكان قادراً على ترجمة الواقع إلى مستوى أسمى من الواقعية والتعبيرية ، ومع الفتح العربى ظل الفن القبطى قائماً غير أنه لم يمضى تحوله ليحقق ما كان معقوداً عليه من آمال .

ومن مميزات هذه المرحلة :

- "الاتجاه السردي التعليمي فبدأ ظهور الموضوعات التعليمية بعد إعلان المسيحية دين رسمى وهى الموضوعات التى كان يرمز لها من قبل برموز فقط . وكانت تسيطر أيضاً على الموضوعات فكرة الصراع بين الخير والشر وهى فكرة كانت موجودة أساساً فى الفن المصرى ، ومن هذه الفكرة جاءت رسوم متعددة للفرسان والقديسين على ظهور الأحصنة يحاربون الشياطين .
- Horro Vocio وهو الخوف من الفراغ وهو الذى قوى من العناصر الزخرفية التى كانت تسود فيها العناصر النباتية بحيث بدا الاهتمام بالزخرفة يأتى على حساب الموضوع وبدأت الأشخاص والحيوانات تأخذ شكلاً محوراً ."(١)

ومن أمثلة هذه المرحلة قصة سيدنا إبراهيم وهى مرسومة على إحدى قباب كنيسة السلام التى ترجع للقرن الرابع وبداية الخامس ، والمنظر بصور سيدنا إبراهيم

---

(١) عزت زكى حامد قادوس : تاريخ عام الفنون ، الإسكندرية ، مطبعة الحضري ، سنة ٢٠٠٣ ، ص٣٧٣ ، ص ٣٧٤.

وهو يقوم بالتضحية بابنه إسماعيل مع وجود آدم وحواء وبعض الشخصيات الأخرى المشتركة فى هذا الحدث الدينى .

ومن خصائص النحت فى القرنين السادس والسابع فهى تتسم بالنحت الخشن على مستوى منخفض ، وعدم الواقعية ، التحوير الهندسى لشكل الأجسام . ومثال على ذلك منظر من أهناسيا ، موجودة بالمتحف القبطى لأورفيوس و يوريديكى مصوران على واجهه بخلفية بورق الأكانتوس وتظهر الأسود البحرية بشكل محور وصوره الشخصية غير طبيعية والأجسام هندسية.والمقصود هنا ليس الأسطورة ولكن الرمز الدينى ربما إلى مولد الروح فى مياة المعمودية شكل (٣٦).

مرحلة الانتشار :-

ظل الفن القبطى حياً منذ القرن الثامن حتى القرن الثانى عشر .فقد ظل على قيد الحياة وهو فى ظل الحكم العربى واستطاع أن يتجدد . وفى هذا الصدد يقول الأب دى بورجيه : " كان متاحاً للفن القبطى أن يصبح فناً رفيعاً بعد أن توصل إلى أسلوبه وتقنيته المميزين وخصوصاً وقد توفرت له الرؤى المستمدة من الرمزية المسيحية ، ولكن الفتح الإسلامي وقف كحجر عثر فى وجه ذلك الطموح المشروع . ومع هذا فإن الفن القبطى لم يرجع القهقرى بل بقى يخطو إلى الأمام لا سيما فى مجال الزخرفة التى كانت المتنفس الوحيد دون غيرها من مجالات أخرى . وهو لم يغفل المشاركة فى الفن الإسلامي فى مصر وراح أيضاً ينشر فى إنتاجه نوعاً من الخيال المبدع الذى جعل الزخرفة تضغى على الموضوع ، مما يقربه فى أحيان كثيرة من الأعمال الفنية الحديثة التى تتميز بالطرافة والإبداع."(١)

وبتقارب الصلات بين بيزنطة التى كانت أكبر مركز للفن المسيحى فى هذه الحقبة وبين مصر، ولكنها كانت صلات متقطعة ونادرة ولا يمكن أن تكون ذات أثر حاسم،أما الأقباط فارتبطوا ارتباطاً شديداً بينهم وأخذوا يتبعون تعليمات الأديرة التى كانت تتمتع فى داخلها بحرية البناء والإصلاح والزخرفة وتمكينهم من تصوير الوجه الإنساني بيسر داخل الأديرة ، أما فى خارجها فلم يعد هناك مكان إلا للزخرفة البحتة ، وأصبح الأقباط أساتذه فى فن التحوير، وتأكد هذا تلك المرحلة التى بدأ فيها فنهم يتكون ، ثم ازدهار تلك المرحلة التى حافظت على الخطوط الأساسية للموضوع .

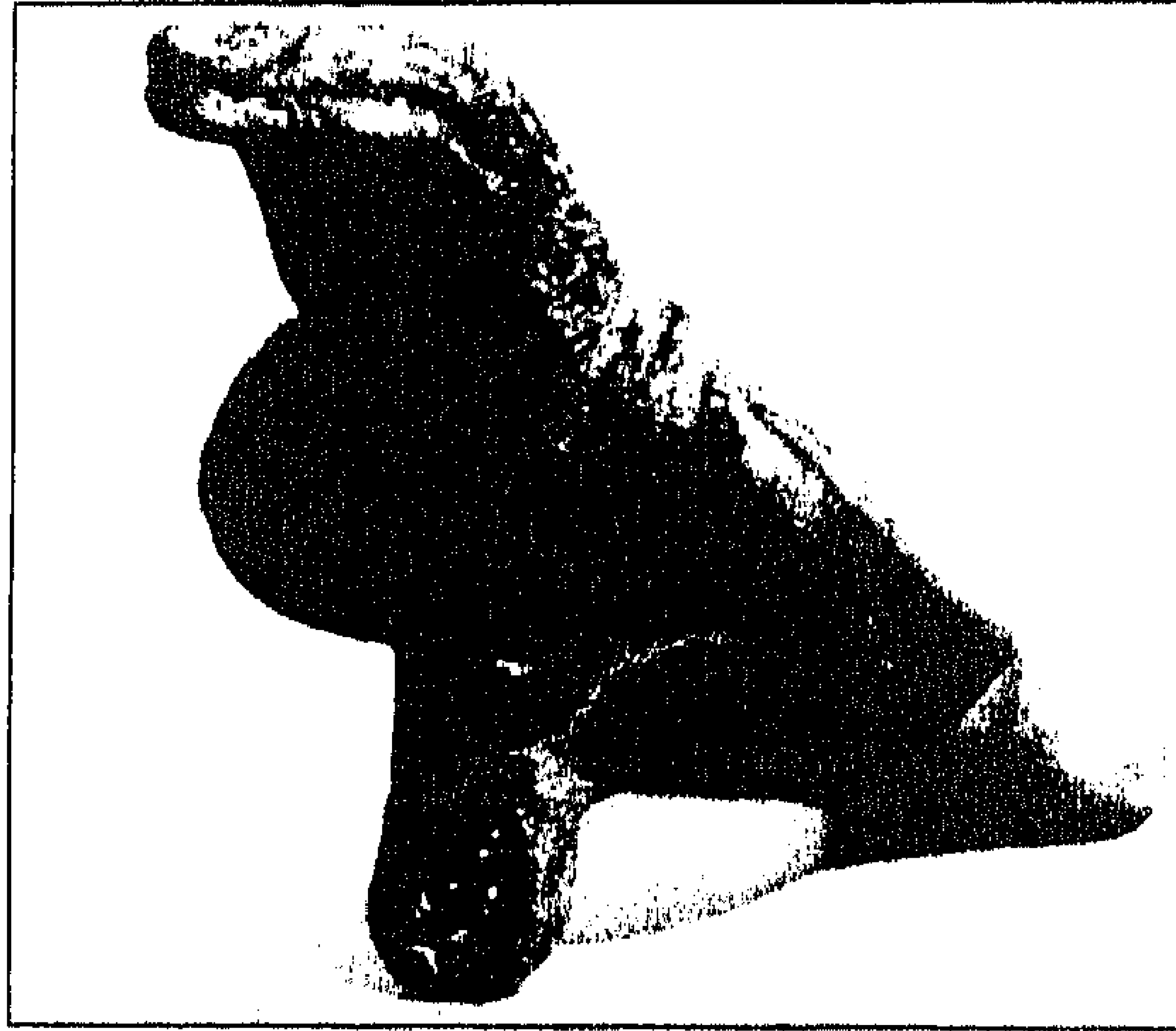
فاندفع الفن وأستنفذ كل الإمكانيات بالوسائل المتاحة له فى هذا الإطار ، وكان ذلك انتقاصاً للموضوع الفنى نفسه الذى أختزل شيئاً فشيئاً حتى أصبح مجرد وسيلة ، وشاع امتداد الخطوط الرئيسية وكذلك الثانوية ، وإنعدام التناسب بين الأحجام ، وتفتت الموضوع حيث انفصلت أجزاؤه المختلفة عن بعضها فى اتجاهات غير

---

(١) ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن " الفن المصرى ٣" ، مرجع سبق ذكره ، ص١٤٦١، ص١٤٦٤



شكل(٣٢)
تمثال من البرونز يمثل نافخ المزمار - القرن
الخامس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٣٣)
تمثال من البرونز يمثل طائر - القرن الخامس الميلادي
المتحف القبطي بالقاهرة

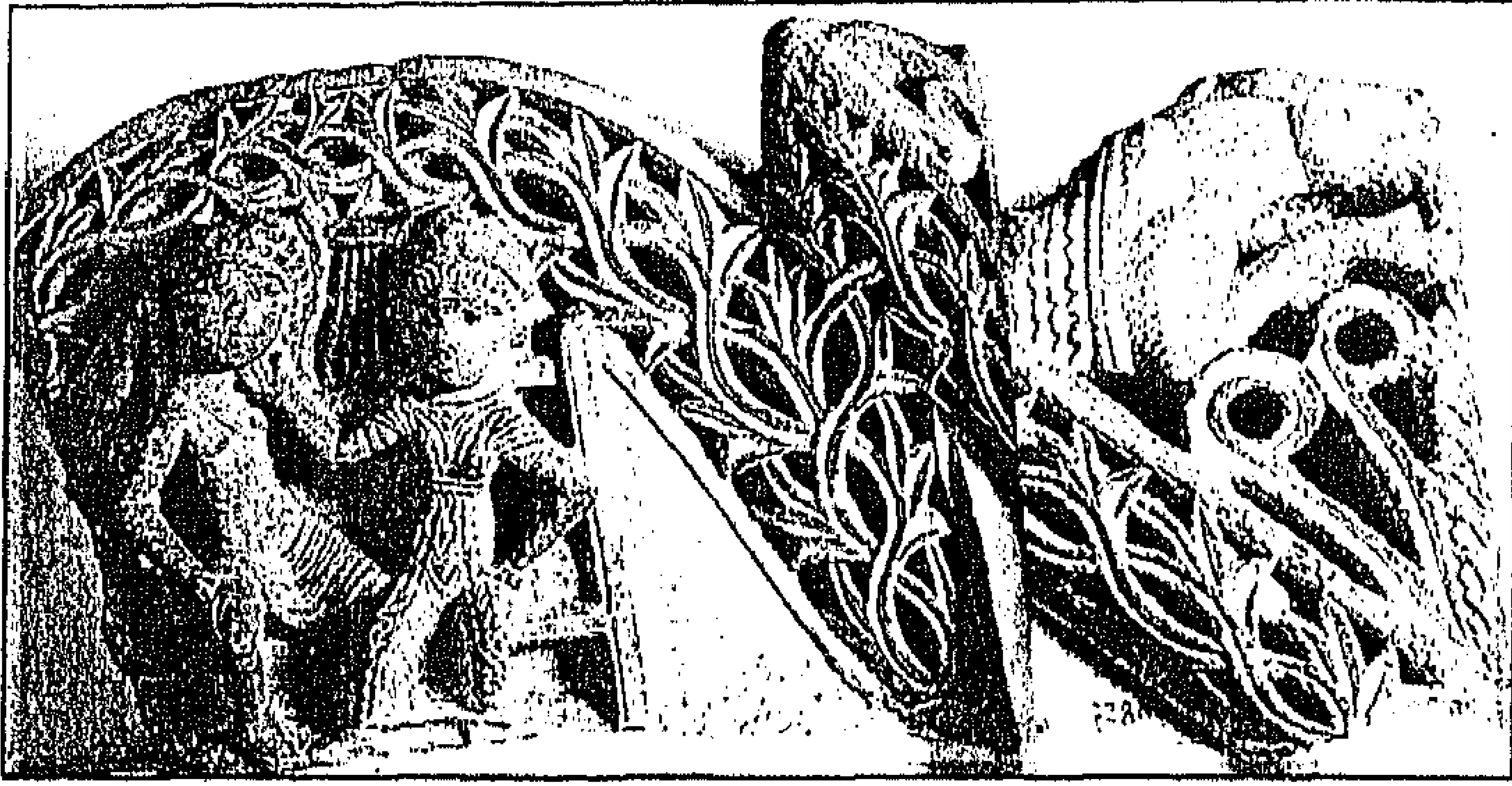


شكل(٣٤)
جزء من مشهد البشارة - بمتحف اللوفر
القرن (٥-٦ م)





شكل(٣٥)
قطع حجرية تمثل دافني - القرن الثالث الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٣٦)
جزء من واجهه شبه مثلثة الشكل لأورفيوس ويوريديكي - من الحجر الجيري - أهناسيا - القرن الرابع أو الخامس الميلادي

متوقعة . وقد أتاحت هذه الاتجاهات سواء فى النحت والتصوير التوسع فى مجال الابتكار الزخرفي .

و تسبب قلة الإمكانيات المادية إلى نضوب النشاط الفنى إلا فيما يتصل بالطقوس الدينية .
وظهر بمصر تأثير متبادل بين الفنين القبطى والإسلامي فسمعنا عن فن قبطى – إسلامي فى الحفر على الخشب فى عهد الفاطميين دون أن نستطيع التمييز بين نصيب كلاً من الطرفين فيه فمنتجات هذا التأثير حافظت على سمات الفن القبطى عن طريق الحرية الواسعة فى و تخفيف الشكل الهندسى والرتيب فى الموضوعات الزخرفية. التعبير
فقد حافظ هذا الإنتاج على شخصيته فى المراحل الأساسية للفن الإسلامي المتعاقبة طول هذه الحقبة الطويلة سواء فى ظل الأمويين(٦٥٨–٧٥٠م) أو الفاطميين (٩٦٩ – ١١٧١م) على الرغم مما أخذه من العرب .

وقد شاركت عناصر عدة فى هذا الاتجاه منها الإيمان المسيحى الذى حافظ على تماسك الطائفة بالرغم من دخول الكثيرين فى الإسلام ، وأتقان تقنيات مفيدة للبلاد بأسرها وللحكام بصفة خاصة ، والاتجاه نحو الزخرفة التى تجارى الالتزامات الدينية عند المسلمين .

وقد وضع الأقباط موضوعاتهم وحرفهم وبعض اتجاهاتهم المعمارية فى خدمة هؤلاء الفاتحين ولقد توفرت لنا الأجزاء المزخرفة من المبانى القديمة والأدوات والعناصر الزخرفية وهذا لصغر حجمها ، فأنطمس الفن الذى يحاكى الطبيعة وأتجه نحو الزخرفة البحتة فقد أختفى تماماً ولم يعد للموضوع وجود .

ولقد تطور فن الأقباط فى هذا الاتجاه لكنه ظل على اتصال وثيق بمراحل الفن الإسلامى وباحتكاكه بفن الحاكمين جعله يتزامن حسب المراحل مع أعمال تتبنى سمات هذا الفن وتتمكن من استيعابها . وهكذا وجدت فى العهد الأموي عودة إلى الرشاقة المصحوبة ببعض الانتظام فى التكوين ، ثم ظهر تجميع للكتل الكبيرة فى عهد الطولونيين ، ثم تدفق فى الحيوية و التعقيد مع الفاطميين . وفى كل هذه الحالات التقى الاتجاه السائد مع الحركة الصميمة بفن الأقباط .

" كذلك التقى الفن القبطى بالاهتمامات المعاصرة . فهذا الفن لم يكتفى بتغيير الموضوع وفقاً لنظرته الخاصة مع الاحتفاظ بالعناصر العامة ، بل أنه اندفع جذرياً فى هذا المفهوم حتى توصل إلى اتجاه زخرفي بحيث يلغى الموضوع تماماً ، ولعله أضطر إلى ذلك بسبب ظروفه الجديدة . ومع ذلك فهو يتمشى مع

خير الاتجاهات الفنية المعاصرة له وذلك بالأعمال الفنية التى كان يقدمها من حين لآخر."(١)

الرمزية فى الفن القبطى:-

تغلغلت الديانة المسيحية فى روح الإنسان المصرى و بالتالى تأثر الفن القبطى بالديانة المسيحية تأثيراً كبيراً فاستمد منها بعض الرموز و القصص " وقام الفن القبطى فى بدايته على عدة عناصر من أهمها الرمزية وتعنى الرمزية فيه:

١ - **رمزية دينية** الديانة المسيحية ديانة تميل إلى الرمزية حيث أنها تقوم على الكتاب المقدس الذى يقسم إلى عهدين قديم وجديد ، والعهد القديم مملوء بالرموز و العهد الجديد جاء محققاً لهذه الرموز فلذا أتخذ الفنان رموزاً من العهد القديم فى أعماله الفنية إلى جانب بعض الرموز التى جاءت فى العهد الجديد .

٢ - **الرمزية من البيئة المحلية** أستخدم بعض العناصر الفنية المحلية ليخفى بها معانى دينية يهرب بها من بطش المضطهدين مثل السمكة وعلامة الحياة المصرية القديمة. " (٢)

ومن أهم هذه الرموز :

- **الصليب :** فيعتبر رمزاً للسيد المسيح والدين المسيحى والخلاص عن طريق المسيحيين، ومن أهم أشكال الصليب (الصليب اليونانى - الصليب العنخ - الصليب المعقوف - الصليب اللاتيني - صليب القديس أندروس).
- **مونوجرام السيد المسيح :** يرمز للسيد المسيح عليه السلام ويتكون عادة من الحرفين الأولين لأسمه باللغة اليونانية " X P ".
- **حرف A,W :** وهما أول وأخر الحروف الهجائية اليونانية وكانا يرمزان للسيد المسيح فقد كان (أنا البداية و النهاية).
- إلى جانب تلك الرموز كان هناك **مجموعة من الأسماك والحيوانات والطيور ترمز إلى بعض المعانى المسيحية .**

السمكة :- أستخدمها الفنان القبطى فى عصر الاضطهادات الدينية ليعبر عن جسد المسيح . وحروف أسم السمكة بالرومية هى أوائل حروف أسم السيد المسيح شكل (٣٧،٣٨) .

النسر:- يرمز إلى القيامة وهى فكرة ترجع للاعتقاد بأن النسر يختلف عن الطيور الأخرى فهو يقوم دورياً بتجديد الريش الخاص به كذلك فهو يعبر عن الحياة الجديدة للمسيحي و التى تبدأ بعد حوض المعمودية.فنجده غالباً مصوراً داخل دوائر أو مربعات فى الإطارات الخارجية للمنظر كشكل (٣٩،٤٠) .

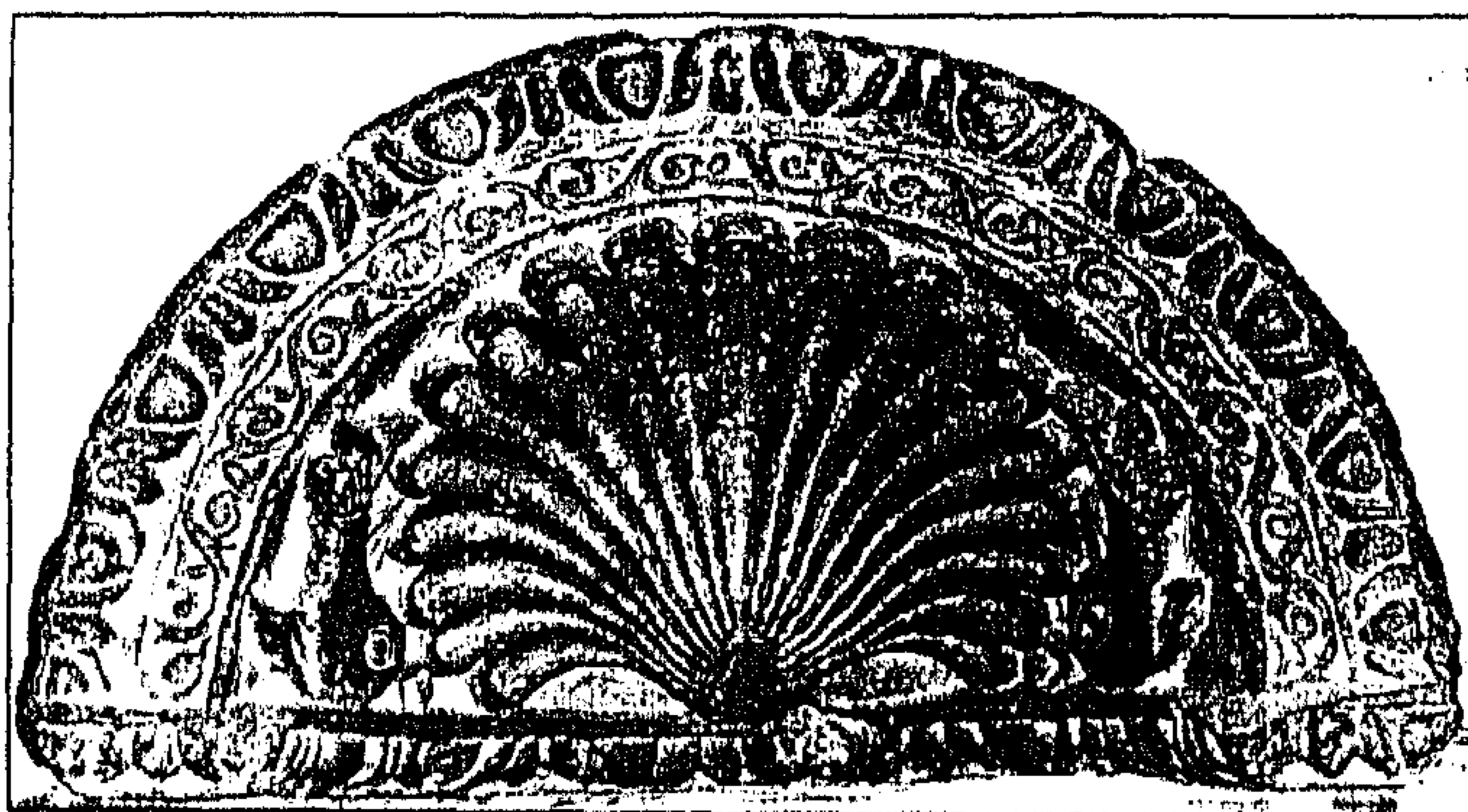
---

(١) نفس المرجع السابق ، ص١٤٨٨

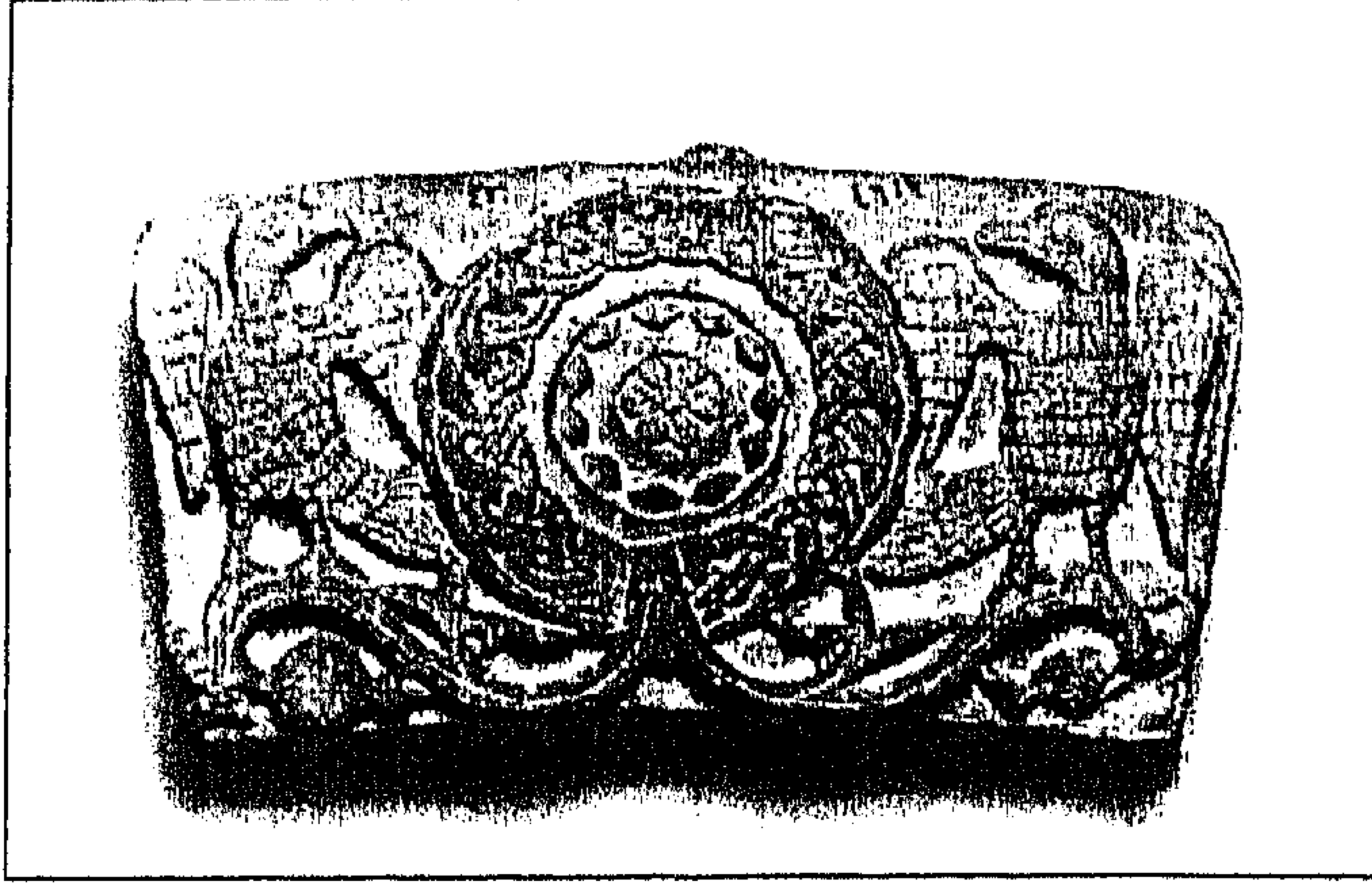
(٢) زاهى حواس: المجلس الأعلى للآثار- متحف الآثار، مكتبة الإسكندرية ، الشركة المتحدة للطباعة والنشر و التوزيع ، سنة ٢٠٠٢ م، ص ١٥٣.



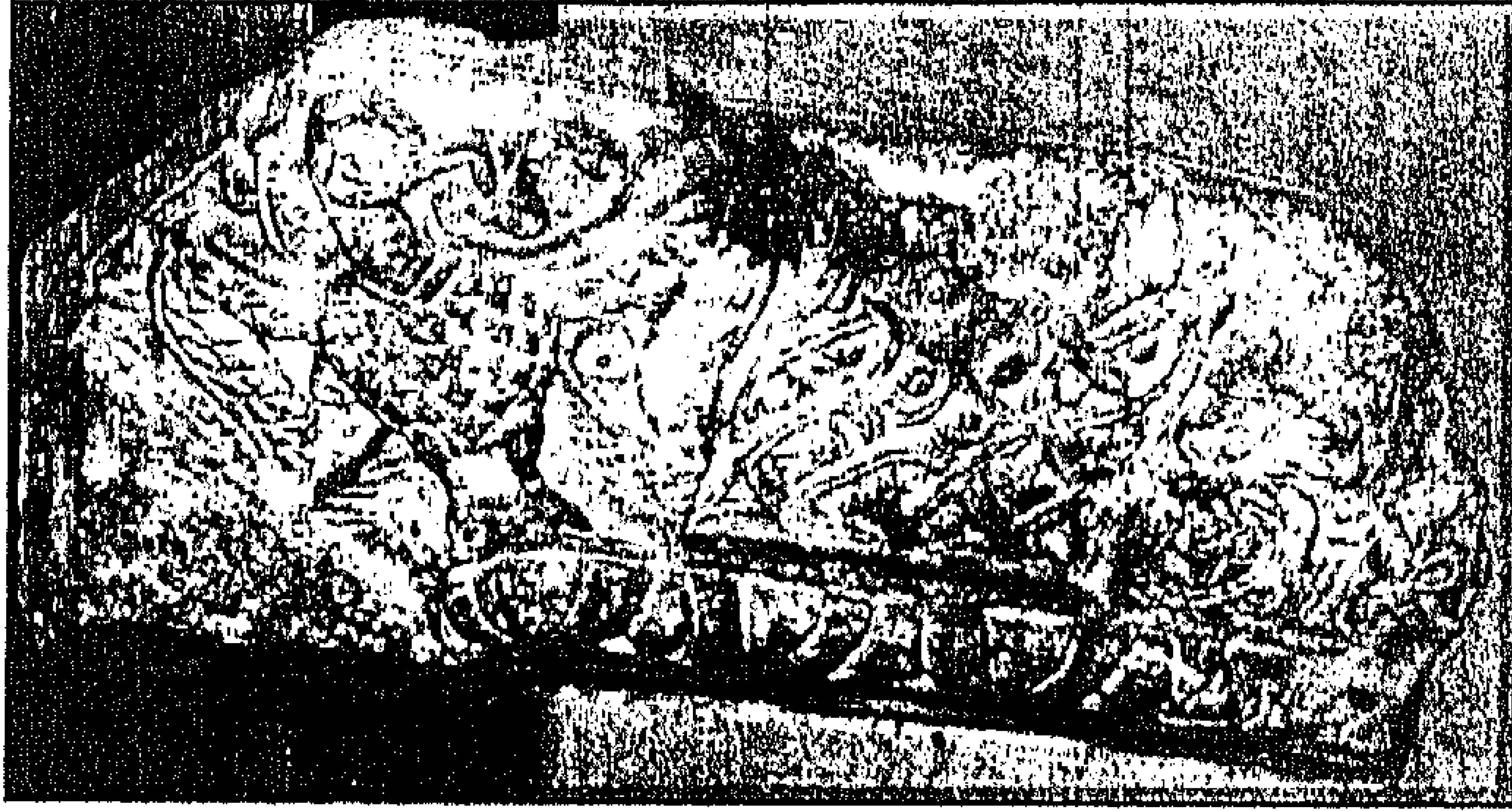
شكل(٣٧)
إفريز زخارفه تمثل رموز مسيحية " السمكة و الصليب "
القرن (٥-٦ م)



شكل(٣٨)
قطعة نحتية تمثل جزء من ديكور كنيسة - أهناسيا - القرن الرابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٣٩)
قطعة من الحجر الرملي لنسرين متقابلين - القرن السادس : السابع الميلادي المصدر : باويط - بالمتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٤٠)
جزء من تاج عمود علي شكل نسر ناشراً جناحيه - المتحف القبطي بالقاهرة

الحمامة:- ترمز لروح القدس وكانت تصور غالباً مع عناصر أخرى نباتية وزخرفية.كشكل (١٧)
الأرنب:- يرمز للشهوة والخصوبة لذا كثيراً ما صور عند قدمي السيد ة العذراء للدلالة على انتصارها على الشهوة وكان يصور بالتبادل مع حيوان آخرشكل(٢٠).
السفينة :- ترمز للكنيسة التى تنقل للمؤمنين إلى البر و المقصود الإيمان وهى رمز للخلاص أو الجنة المنشودة أو الكون كله .
التنين البحرى:- يمثل قوة الشر التى تمتطيها بعض الحوريات وقد صور على إحدى المنحوتات الحجرية فى أهناسيا وقد حاول الفنان أن يرمز إلى سيطرة الحوريات على هذا التنين، و الحوريات بدورهن يمثلن الكيان الروحى للراهب أو المتعبد فى العقيدة المسيحية أو الغنوسية، فتلك الكينونة الروحية تسعى دائماً للتغلب على القيمة الشريرة المتمثلة فى الرموز البحرية شكل (٤١).
الحمل :- أو الكبش شكل (٢٦) .

- إلى جانب موضوعات استمدت أساساً من الدين ومن الكتاب المقدس :

صور السيد **المسيح:-** فيظهر إما طفلاً مع السيدة العذراء أو شاب بدون لحية أو رجل له لحية وشارب وشعر مسترسل.
صور السيدة **العذراء :-** صورت وهى جالسة تحمل طفلها أو ترضعه متأثرة بالألهة إيزيس وحورس وظهرت السيدة العذراء أيضاً عند تمثيل قصص البشارة والميلاد.
قصة آدم وحواء :- صورت بطرق مختلفة أحياناً قبل الخطيئة و أحياناً بعدها فنجدهم فى حديقة – أو باكين – أو عاريين.
قصة ذبيحة إسحق:- وهى من أفضل القصص المحببة للفنان القبطى وهى المعرفة بقصة سيدنا إسماعيل و إبراهيم فى الإسلام.
قصة يوسف الصديق :- أقتبس الفنان هذه القصة ومثلها على المسيح بأكملها (فى قطعة بمتحف الهيرمتاج بلينجراد).
قصة موسى كليم الله :- كان يصور غالباً فى الفن واقفاً فى الوادى المقدس يحدث ربه فى منطقة الطور بعيداً عن قومه فأغواهم السامرى و عبدوا الثور . فحكم عليهم الله سبحانه و تعالى بالتشريد أربعون عاماً.
قصة داوود:- كان يظهر مع مجموعة من الأحداث التى عاشها النبي فى حياته مثل اختياره ملكاً عندما أمر الرب صموئيل بذلك . وعزف داود للملك شارل على العود فى محاولة منه للقضاء على الروح الشريرة التى حلت بالملك، وكذلك قصة داود وانتصاره على الأعداء و محاولة شارل قتله عند عوته منتصراً.
يونس والحوت :- وقد صور على حوائط باويط وهو على السفينة ويقوم البحارة بإلقائه فى الماء ثم ابتلاع الحوت له ثم قذفه للأرض. ففى شكل (٤٢) يمثل يونس وهو جالس تحت شجرة " فقوام الزخرفة نحت شديد البروز من الكنيسة الجنوبية فى دير الأب أبوللو،نحتت فى خلال القرن الخامس أو السادس فيظهر فى اللوحة

النبى يونس جالساً فى وضع الصلاة مندفعاً من فم الحوت و محمياً بشجرة القندس الزيتية " اليقطين"."(١)
البشارة :- وهى تبشر الملاك جبريل للعذراء بحمل وميلاد المسيح نبى الله.
قصة الميلاد:- وهى تصوير السيدة العذراء متكئة على أريكة و بجوارها ملاك ، فى حالة وضع المسيح علية السلام مع وجود صليب إلى جوارها.
إحياء لعاذر :- وهو أخو مريم ومرنا اللتان لجأ للمسيح لمواستهم فى وفاه أخوهم لعاذر ، وأحياءه للميت بعد وفاته ومشهد أحياء المتوفى من المشاهد التى صورت كثيراً فى الفن.
العشاء الأخير:- وهو أخر عشاء حضره المسيح مع تلاميذه ورفع بعده إلى السماء.
تصوير القديس :- مثل الفرسان يقتلون الشرالذي على شكل حيوان ، وهذا صور كثيراً فى الفن مثل مارى جرجس.

وبذلك اعتبرت الرمزية أهم الأركان والعناصر الأساسية فى تلك الحركة الفنية ، بل هى المفتاح الأول و البرهان الحقيقى لتلك الحركة فى أنها نابعة من موروث ثقافى محلى الطابع ، فقد ظلت الرموز المسيحية فى الفن القبطى من بداينة إلى الآن معبرة عن ثقافة المجتمع المصرى بصورة ثابتة.ولم تكن العقيدة المسيحية صاحبة فكر رمزى فى مضمونها الأصلي الذى نادى به الرسل و التلاميذ و لم تكن العقيدة المبكرة أى تكوين أو طموح لإيجاد رموز من أجل التعبير بها عن مضمون العقيدة فالغنوسية و الموروث الحضارى (المصرى الهيلينستى) قد ساهموا فى ترسيخ مفهوم الرمزية فى الفن القبطى ، حيث حددت الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر عصورها المختلفة ، فالتصقت بمراحل تطور العقيدة وأصبحت ملازمة لها ، " وربما جاء ذلك إما من أجل التخفى عن الموقف السياسى العدائى الرومانى ، أو من أجل إيجاد رمز متفق عليه ضمن جماعة معينة ومن أجل وسائل تعبير بينهم معروفة ومتبادلة فشاعت الرموز ، أو من أجل إيجاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد ماهية العقيدة الجديدة آنذاك وتشترك معها عبر التاريخ."(١)
ومن ثم تحول الرمز بعد فترة إلى كينونة خلاص أو شكل أسطوري له معانى وأهداف ويستخدم بعد ذلك فى الأعمال والممارسات السحرية والنبوءات، وعلى الرغم من كونه رمزاً قديماً أو حدثاً قديماً إلا أنه تحول فى الناحية الدينية والطقسية إلى عناصر الوقوف على الغيبيات والبحث فى مستقبل الأفراد . فلم يكن المفهوم الرمزى هنا جديداً على المصريين كعلامة عنخ فى العقيدة المصرية والتى ترمز للحياة الأبدية والبحث عن العالم الأخر، أو السبيل إلى النجاه من عملية الحساب

---

(1) Aziz S.A Tya : The Coptic Encyclopedia 2 , Volume (1) macmillan Publishing Compay,Third Avenue, New York 1991, P 387.

(٢) عزت زكى حامد قادوس ، محمد عبد الفتاح السيد : الآثار والفنون القبطية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٨٢.



شكل(٤١)
قطعة من الحجر الجيري تمثل حورية علي ظهر حيوان مائي وخلفها
حورية أخرى تمتطي دولفين - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٤٢)
نحت شديد البروز من الحجر الجيري - يمثل النبي يونس - القرن السادس الميلادي - متحف اللوفر

والفوز بالأبدية كذلك أستمرت هذه الرموز عند الغوسيين وقد مثل لديهم الفداء أو الخلاص للرب ، ومن هذه الرموز الغنوسية أيضاً والتى عثر عليها فى المقابر فى أنتينوي ومقابر بانوبوليس (أخميم) مثل إله الراعى ومناظرالمتضرع ، ومناظر لأشجار الجنه ، والحمامة ، والطاووس ، والسمكة ، والأرنب ، و سلال الفاكهه ، و كؤوس الخمر المقدس ..... ألخ.

وهذه العلامات تؤكد على وجود التقاء بين الوثنية والعقيدة المسيحية فالطقوس الجنائزية فى المقابر ارتبطت بصفة دائمة مع الطقوس الدينية فى تلك المقابر فلا نستطيع تجاهل التأثير المصرى فى تلك الفترة كموروث مصرى قديم فى الطقوس الجنائزية بينما كان يعاد توظيفه كرمز مسيحى يخدم العقيدة الجديدة ويزيد من محليتها ، فقد كانت هناك رموز جنائزية مصرية مثل الإله أنوبيس والإله أبوبوت (إله المأوى) وهما يحرصان سفينة سوخاريس التى ترمز للوصول الأبدي إلى إوزوريس ، فهى وسيلة نقل الأرواح فى أمان إلى العالم الآخر وتلك الرموز كانت تظهر أسفل رداء المتوفى.
فهذه الرموز كانت قاسماً مشتركاً فى شواهد قبور كوم أبوللو، وهى تمثل نموذج الالتقاء الوثنى المسيحى فى الفكر الرمزى الدينى كشكل (٤٣) .

وفى المتحف القبطى قطعة نحتية من مجموعة (مريت بطرس غالى) تتبع الطراز الأهناسى ، الذى يرجع إلى المرحلة النحتية الثانية خلال القرن الرابع الميلادى شكل (٢٠) وهى عبارة عن مشكاه تسمى بركة المسيح ، وهى تسمية معروفة بين مسيحى مصر الآن، ولقد تم اختيار تلك القطعة لكونها تتضمن رموزاً عديدة بعضها متعدد الوظائف ، والآخر له وظيفة محددة ، فهذه القطعة يمكن لها أن تحدد لنا مفهوم الرمزية فى القرنين الثالث و الرابع الميلاديين .
وهذه القطعة طولها ٢٨ سم وعرضها ٤٩سم ، وهى قطعة زخرفيه نحتت كديكور حائطى خاص بمحراب فى كنيسة وليست ذات طابع جنائزى ، ومن الرموز التى تحولت من المفهوم الجنائزى إلى المفهوم الدينى الطقسى فى فترة بعد الأعتراف بالمسيحية كالتالى:-
أعلى اللوحة يوجد أفريز نصف دائرى عريض مكون من شرائط مزودة بزخارف السبحة التى تشبه اللؤلؤ ، ومن المنتصف نجد أكليل من الغار يخرج منه تمثال نصفى لرجل يرتدى هيماتيون وله تاج فوق الرأس ، وعلى جانبى القطعة نجد مساحتين مثلثتى الشكل بداخل كل منهما درفيل صغير يسبح لأعلى ، وفى الجزء السفلى نجد إفريز متداخل من المنتصف فى طرفيه البارزتين وردة (زهرة) ذات سبعة أوراق.
وفى النصف السفلى نجد إكليل أخر من الغار بداخله سيدة ترتدى خيتون، وبجوارها نجد على الجانبين درفيلين يسبحان لأسفل.

وفى منتصف المنظر نجد شخص يظهر من المنتصف فقط حتى خصره تقريباً ، وهو رجل ذو لحية، يرفع يده اليمنى (مشيراً إلى علامة المباركة بإصبعيه) وتبدو حدقة العينين مستديرتين وبارزتين بشكل واضح ومبالغ فيه ، مما يطفى عليها طابعاً هندسياً خشناً بعض الشيء ، أما الشعر و اللحية فهما محدداً بأشكال منتظمة بينما ثنايا الرداء مبالغ فيها ، وعلى حافة المشكاة نجد زخرفة على الجانبين ، نحت فيها الفنان أرانب برية وهى تتأهب بأرجلها لقلب سلة مليئة بالفاكهه ، والأرانب مقيدة حول رقبتها بعقد. و الرمز هنا المسيح الذى ينتصف المنظر ، رافعاً يده المباركة للصلاة أو الخلاص أو التبرك.

و الفنان أراد أن يقسم المنظر إلى جزئين علوى وسفلى والمسيح فى المنتصف ويمكن أن نحدد اتجاهات التفسير هنا نحو العالمين العلوى والسفلى ، وهى سمة الازدواجية فى العوالم الكونية المستخدمة فى الفكر المعاصر آنذاك. فالمسيح يمثل المرحلة الوسطى وذلك الصعود بالمؤمن من خلال البركة التى يعطيها إليه ، فيهبط الجسد إلى العالم السفلى و تعلو الأرواح إلى الحياة العلوية ، وهذا تفسير ، وهنا ك تفسير آخر يعنى بالبورتريهات العلوية والسفلية أنها صور رمزية للشمس والقمر.
وأصحاب هذا التفسير قارنوا هذه الصور بصورة المسيح فى دير القديس أبوللو فى باويط ومن حوله الشمس والقمر على هيئة شخصيات آدمية (رجل وسيدة) على شكل ملائكة مزودين بأجنحة .
لكن التفسير الأول يحتمل أن يكون هو الأقرب إلى الصواب لأن بورتريهات باويط يحملون صفة الملائكة ولديهم هالة نورية فوق الرأس ، فهم يبدون كالملائكة المحيطة بالمسيح. بينما الأشخاص المصورة فى قطعة أهناسيا بدون أجنحة فهم أشخاص مجردون لا يحملون الصفة المقدسة.
فهذا التفسير يعتبر مواكباً للمتغيرات الدينية والعقائدية آنذاك ، والتى كانت تهتم فقط بعملية الخلاص وبصفة خاصة فى القرنين الثالث والرابع الميلاديين، فالبورتريه العلوى يمثل رجل حيث يمثل كينونة المسيح الإلهية العلوية ، وبورتريه السيدة يمثل السيدة العذراء التى تمثل الكينونة الجسدية للمسيح أو هى رمز للعالم الأرضي، وبهذا التفسير قد جسد لنا مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى بعد الاعتراف بالمسيحية .

أما صور **الدرافيل** تمثل سمة سكندرية خاصة بالبيئة البحرية منذ القرن الثانى الميلادى ويعتقد أنها ترمز للأعمال النحتية السكندرية بصفة عامة لارتباطها بالدخول المسيحى الأول عبر البحر من الإسكندرية ، أو لكنيسة الإسكندرية بصفتها أول كنيسة مصرية . ولكن على العموم لا يعرف أصلها الفنى بصورة محدودة إلا لكونها خاصة بالبيئة البحرية لمدن حوض البحر المتوسط ، ولكن رمزية اتجاه الدرافيل لأعلى أو لأسفل ، لابد أنها كانت تدعمان التفسير



شكل(٤٣)
شاهد قبر من الحجر الجيري - كوم أبوللو
القرن الثاني أو الثالث الميلادي

السابق للعمل الخاص بلاهوت وناسوت المسيح ، فالدرافيل يمكن أن تعبر عن حالة الكنيسة أو حالة الشعوب قبل وبعد مباركة المسيح ، وبالتالى فإن اتجاهات الدرافيل بصعودها وهبوطها وسائل عبرت عن حالة الإيمان وعدم الإيمان حول المسيح.

والأرانب البرية من الرموز المسيحية مصرية الأصل ، ويمكن اعتبارها لم تستخدم كرمز للمسيحية تقريباً إلا من خلال المنسوجات المصرية فى الفترة الانتقالية ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين ، فموضوعات الأرانب البرية وسلة الفاكهة من الموضوعات الغنوسية جنائزية الطابع ، فالفاكهة من ضمن الطقوس الوثنية التى استخدمت فى العقيدة الغنوسية كطقس جنائزى فى المقابر المسيحية المبكرة المستوحاة من مفهوم المائدة المقدسة فى المقابر المصرية.

ويمكن تفسير هذا الرمز على أن الأرنب البرى من المفترض أنه كان يرعى فى العالم الدنيوى دون هوية أو تحديد إلهى ، وأثناء سيره عثر على تلك السلة المملوءة بالفاكهة، فأقدم على ما بداخلها فهو لم يقصد بعثرتها كما فسر بعض العلماء ، وذلك لأنه من المفترض كما نجد فى الصور الأخرى أن الأرنب يلتقط فقط من كافة الفواكة التى بداخل سلة العنب رمز الخمر المقدس ، ويأكلها بعد ذلك ، وبالتالى فالأرنب هنا يمثل البشر قبل ظهور المسيح ، فبالتالى العنب هو رمز للمسيح ضمن سلة الفواكه التى تتسم فى العهد القديم بسلة الأنبياء، وكون المؤمنين يلتفون حول المسيح، فهى كناية عن دور المسيح كراعى أو كخمر مقدس يوحى بالإيمان لهؤلاء الرعية. أما عن تقييد الأرنب فهو يرمز للقيود والمعاناة التى عاناها المصريون قبل قدوم ما بداخلها ، وسلة الفواكه رمز مصرى يوحى بمفهوم الخير والسعادة الأبدية ، وهى هنا ترمز لمفهوم العقيدة أو الخلاص القادم من بركة المسيح.

أما الأزهار التى على شكل صدفة التى تزين الجانبين السفليين من العمل الفنى ، فهى ذات معنى خاص بالصور المسيحية المبكرة وحالة الرهبان و المتنسكين ، كما اعتبرت العقيدة الغنوسية الرهبان ما هم إلا زهور تنبت فى الصحراء القاحلة ، وارتباطها بالصدفة الرومانية قد يكون جائزاً حيث أن الصدفة كانت تعنى لدى المسيحيين حالة الولادة من جديد ، وبالتالى فالراهب يعتبر نفسه قد ولد من جديد مثل أفروديت ن وبذلك خرجت الزهرة بشكل الصدفة فهى تحدد مفهوم الولادة الجديدة من خلال مباركة المسيح ، كذلك وجود الزهرتين فى الجانب السفلى (الأرضى) وهو الجانب الناسوتى فقط قد تؤدى إلى نفس المعنى فى تقسيم اللوحة إلى قسمين أرضى وسماوى .
من هنا " نلاحظ أن التنسيق الفنى و الرمزى كان فى منتهى البساطة والوضوح ، وهو ما يفسر أن تلك الرموز كان يواكبها حركات شرح

وتفسيــر مستمرة ولاسيما فـى المرحلة المبكرة ، ثم بعد شيوع الرمز يلتصق به التفسير المواكب له سواء كان مستوحى من الموروث القديم المصرى أو اليونانى ، أو معدل بتوظيف جديد بخدمة العقيدة المسيحية الجديدة فى مصر. تلك المحاولات كانت تخدم حركة أنتشار المسيحية وحركة تمصيرها بصورة صحيحة فى مصر . وعلـى ذلك فإن الإتجاه الدائم لتفسير الرموز المسيحية فى مصر، لابد أن يقترن بحركة تطور العقيدة وسبل تقبلها على المستوى الشعبى فى المجتمع المصرى."(١)

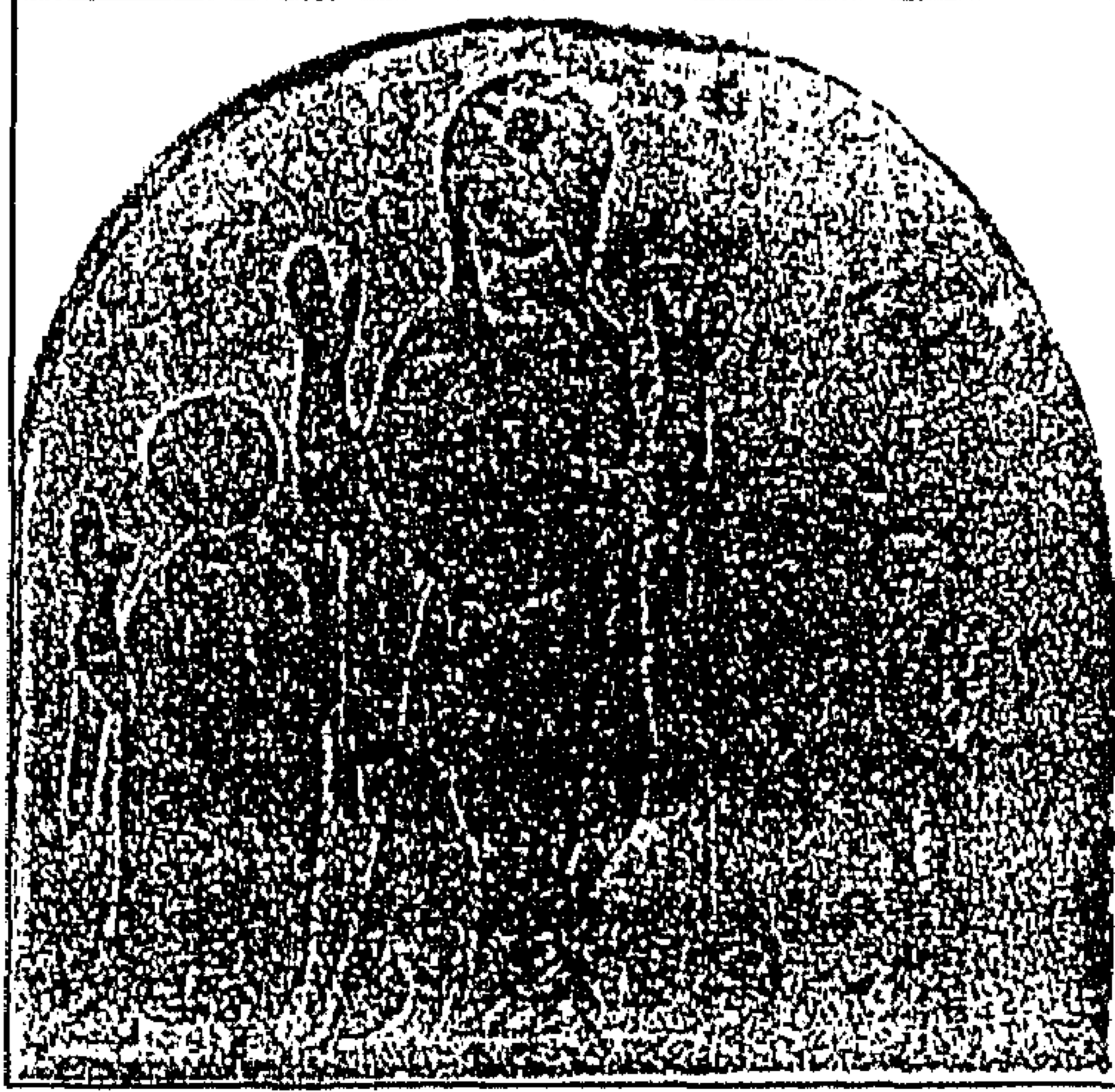
وهناك نموذجان يعبران عن النمو الفنى الجديد والقائم علـى التحوير المقصود وسطحية الأسلوب الفنى :

القطعة الأول:- وهي عبارة عن شاهد قبرمن الفيوم،مساحته حوالى(٦٨ * ٦٣سم) وهو يأخذ شكل نصف بيضاوى يقترب من حدود الحنية شكل (٤٤) يمثل أثنين من المتضرعين ، وهم علـى الأغلب سيدة وطفل صغير ، الأثنان رافعان الأذرع إلى أعلـى والأشخاص بدون ملامح للوجه أو تفاصيل داخلية للأجسام أوالملابس، فالفنان أكتفى بالشكل الخارجى للعمل دون تفاصيل ،حيث أهتم بـالأرواح لا بالأجساد ، فصور الجسد كأنـه شبح ، لـذلك يمكن تحديد تأثير الفلسفة اللاهوتية للعقيدة الغنوسية علـى مفهوم الخواص الفنية المتبعة هنا والتى اعتبرت الأجساد البشرية مـا هـى إلا أشباح أو صـور مطموسـة تحمل الأرواح ، ففـى حالـة الموت تنعدم فاعلية الأجسام .
والتأريخ المقترح لهذه اللوحة هو القرن الرابع الميلادى تقريباً ، نظراً لأن السيدات فى القرن الرابع الميلادى تظهر مرتديات الشال فوق الرأس .

القطعة الثانية:- تتفق هذه القطعة مع مفهوم اللوحة السابقة فى التحوير والتجريد المقصود والمتبع من خلال فكر خاص بمجتمع معين .
وهذه القطعة من الجيزة شكل(٤٥) ومقاسها (٣١ * ٢٨سم) وهى تمثل شاهد قبر مستطيل الشكل بداخله نجد شخصين جالسين على مقاعد بأربعة أرجل ، و النحت هنا يبدو محور فى الوجه الأمامى والأرجل الجانبية بدون عمق منظورى واضح ، فالشخص الذى علـى اليسار نجدة يحمل فى يده اليسرى طير (حمامة أو إوزة أو خلافه) ، وفى اليد اليمنى يحمل صليب طويل يصل إلى أعلى رأسه ، أما الشخص الأخر علـى اليمين ، وهو يحمل فـى يده قارورة خمر ذات زخارف هندسية (غربية) وفـى يده اليمنـى يحمل صليب هو الآخر ينتهى من أعلى بإفريز متصل بالصليب الأيسر، ونجد أن الوجوه دائرية الشكل ، وهو نمط سائد فى شواهد القبور المحورة خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين ، أما طريقة تصفيف الشعر على شكل بوكلات ، وهـى تحيط بالوجه بطريقة منتظمة ، وفـى وسط تلك البوكلات ثقوب دائرية ، فهي تميل إلى نمـوذج التحويـر الذى سـاد فى القرن الرابع لطرز

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٩٥.



شكل(٤٤)
شاهد قبر من الفيوم - القرن الرابع(؟) - المتحف القبطى بالقاهرة



شكل(٤٥)
شاهد قبر من الجيزة - القرن الرابعأو الخامس الميلادي -
المتحف القبطي بالقاهرة

تصفيف الشعرفى الولايات الرومانية وبصورة خاصة فى(سوريا وآسيا الصغرى). وتوضح اللوحة أن الأفكار الغنوسية أو المسيحية المبكرة فى عصر الإضطهاد ، قد أثرت فى التكوين الفنى ، كما فى الأجسام المحورة و القوانين الملزمة على الفنانين فى عملية رفض الجسد وتشويهه ، كذلك ملامح الوجه وطريقة التحوير فى هذه القطعة تتفق إلى حد ما مع ملامح التحوير الجسدى المصور فى مقبرة الخروج بالبجوات فى الواحة الخارجة ، والمؤرخة بنهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادى تقريباً .

وبهذا نحن أمام أدله أثرية تؤكد أن هناك مفهوم فنى جديد طرأ على الفن المصرى خلال القرنين الأول والرابع الميلاديين، واكب فكر دينى معين وموقف سياسى مضاد يمثل رد فعل " جعل الفنان القائم على هذه الأعمال يلتزم بالتخفى وبعودة الروح الوطنية فى رموزه . وكما كانت الغنوسية و المسيحية غامضة فى الفترة المبكرة ، فإن الجزء الرمزى الذى واكب التعبير عن هذا الغموض قد رسخ فى أعماقها، وحدث له نوعاً من التحوير و التوجيه المباشر لمعانى محدودة ، فضلاً عن مسألة الإحلال و التبديل التى حدثت لبعض الرموز المستوحاة من الأعمال الجنائزية المصرية القديمة ، وهو المجال الخصب لديه من حيث الرموز و الطقوس السرية والفكر الأسطورى الغامض ، وتحول الفنان القبطى فى هذا الأرشيف بحرية كاملة فى اختيار الموضوع وتوظيفه لخدمة العقيدة ولخدمة الوعى الفنى فى مجتمع معين، لذلك فإن عملية الإبداع الفنى هنا ، يمكن القول بأنها تحققت لأنها وظفت الأعمال الفنية القديمة أو المبتكرة – برموزها وموضوعاتها وأساليبها الفنية – فى وظيفة جديدة وبرؤية فنية مختلفة لخدمة المجتمع ."(١)
وفيما يلى بعض الأعمال التشخيصية فى الفن القبطى على الخامات المختلفة :

نحت الأحجار والرخام والجرانيت:-

أبدع الفنان القبطى فى كل أعماله النحتية الموائمة لفكرة دون بذخ أو إسراف فى الخامة المستخدمة " وكان من السهل على الشعب القبطى بعد أن سيطر أجدادهم على أصعب الخامات كالجرانيت وغيره أن يسيطروا على مثل هذه الخامات الحجرية ويشكلوها بروعة فى التعبير وبساطة فى التشكيل.
والفنان القبطى نحت على الأحجار العديد من الموضوعات ، منها الموضوعات العقائدية وكذلك المشاهد النيلية وما تجمله من مناظر الحياة اليومية فى العصور القبطية المختلفة."(٢)

---

(١) نفس المرجع السابق، ص ٣٠٠ .
(٢) رؤوف حبيب : الأثر المصرى القديم فى الفن القبطى ، دار المحبة بالقاهرة ، سنة ١٩٨٢، ص ٣.

وقد أنتهج الفنان القبطى نفس نهج المصرى القديم " وأستمروا فى أقامة المبانى الضخمة كالكنائس والأديرة وأستخدموا فيها النحت والزخرفة ، وأن القطع الحجرية المعروضة بالمتحف القبطى قد أنجزت فى أحجار متوسطة إذا ما قورنت بتلك المعابد العملاقة التى بنيت بواسطة الفراعنة ، وذلك لأنها لم تكن تتم تحت إشراف الحكام كما هو الحال فى العصر الفرعونى، وهذه القطع فى الأصل أجزاء من كنائس قديمة وأديرة دمرت فى فترات متباينة ، عثر عليها فى الرديم ولقد كانت مصنوعة من الحجر الجيرى أو الرخام أو الجرانيت أو الحجر الرملى ."(١)

أجاد الفنان القبطى الحفر على الحجر الجيرى وزينه بنقوش ترمز إلى قصص دينية وثنية تعرف بفترة فجر الفن القبطى ،وعلى سبيل المثال الأحجار التى نحتت على شكل صدفة فى وسطها بالنحت البارز إلهة الحب و الجمال إلى موضوعات مسيحية كالمسيح بين الملائكة أو إلى رموز مسيحية كالصليب فى كثير من الأحيان منحوتاً على هيئة علامة الحياة عند المصرى القديم وكذلك النسر شكل(٤٦، ٤٧).
" فقد لعب النسر دوراً صغيراً فى الفن والدين فى عهد الفراعنة ولكن ظهرت أهميته مع التأثير الهيللينستى والفن الرومانى .وفى العصر القبطى حيث ظهر فى شواهد القبور . وبعض العلماء أكدوا أن النسر يرمز للسيد المسيح وكانت دلائلهم مستندة على أصول لاتينية والكتابات التى كانت ترافق النسر – ولكن لم يؤكد النص الشرقى هذه التفسيرات ."(٢)

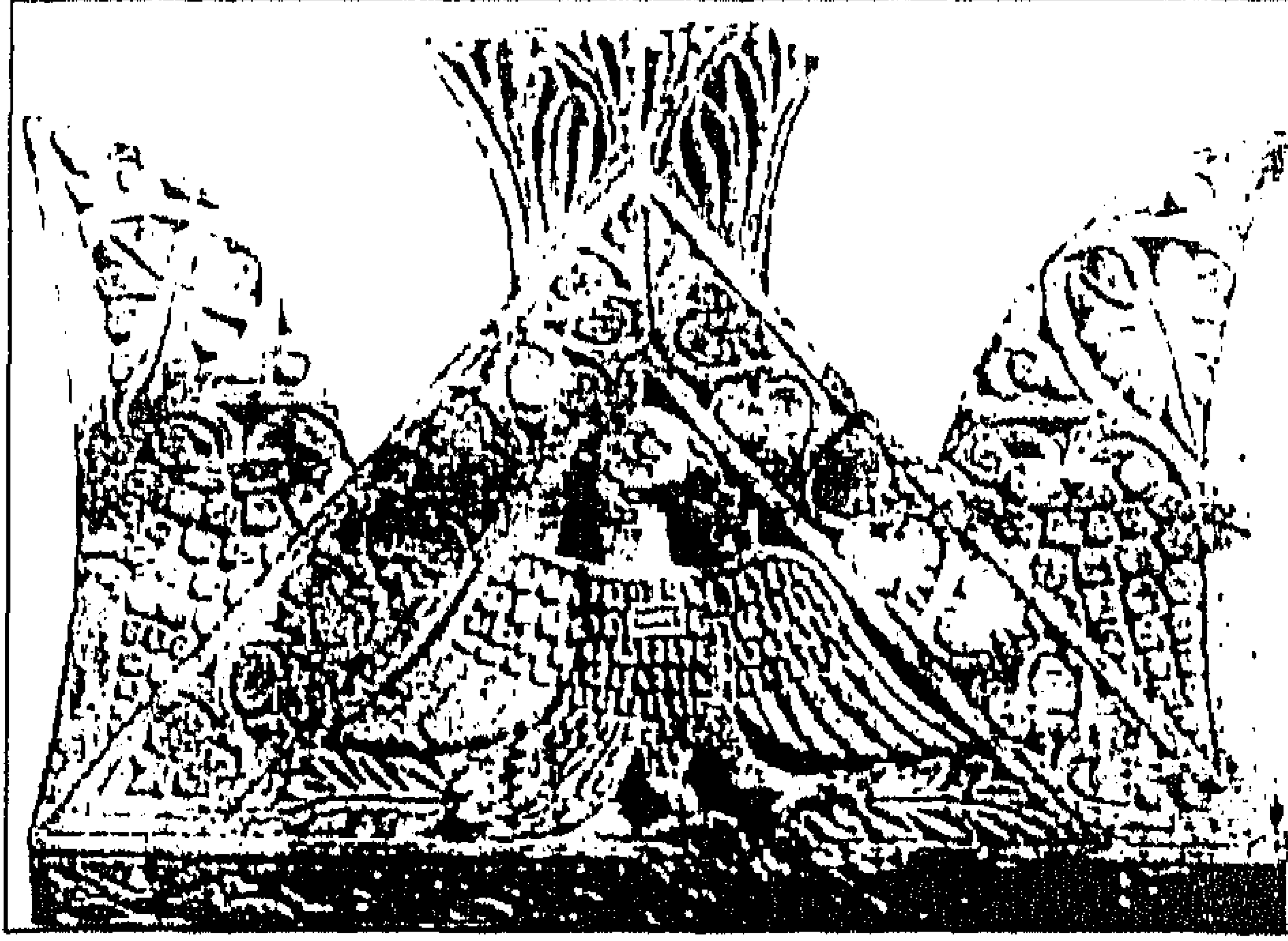
ومن الموضوعات التى تناولها الفنان القبطى بالنحت على الأحجار :
١- الأساطير الأغريقية والرومانية .
٢- الموضوعات الدينية المسيحية (موضوعات العهد القديم والعهد الجديد) .
٣- موضوعات دنيوية .

الأساطير الأغريقية والرومانية :-

فكثير من المنحوتات القبطية تحتوى على أساطير وقصص من طابع وثنى رغم أنتشار المسيحية فى مصر وأعتبارها ديناً رسمياً لمصر فى نهاية القرن الرابع الميلادى .
وقد أحتوت هذه المجموعة على زخارف آدمية ، وحيوانية ، ونباتية وهندسية متنوعة ، ونفذت بأساليب فنية متنوعة أيضاً .

(١) وزارة الثقافة ، هيئة الأثار المصرية – مطبعة مركز تسجيل الأثار المصرية- المتحف القبطى ، ص ١٣.

(2) Aziz S.Atiya : The Coptic Encyclopedia , Volume 7, Macmillan publishing Company , Third Avenue , New York , p. 2167 , p. 2168 .



شكل(٤٦)
نسر داخل مثلث منحوت من الحجر الجيري - متحف Puskkin - موسكو



شكل(٤٧)
الجزء العلوي لقبلة عليها نحت بارز يمثل نسر و أعلي رأسه صورة نصفية لقديس القرن السادس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة

"ومن هذه المشاهد المقتبسة من الموضوعات السكندرية واليونانية والرومانية كأسطورة ديونيسيوس إله الخمر ، وأفروديت ربة الحب والجمال ، وأسطورة حوريات البحر ..... فلم تلغى المسيحية هذه الزخيرة من الفنون وإنما أعتبرتها تجسيد لموضوعات أدبية خاصة . وعلى الرغم من دخول موضوعات مسيحية أو شرقية عليها فقد تم تخليدها فى الفن القبطى حتى الغزو العربى . والتى يتم اللجوء إليها بصورة أكثر خشونة ليتلاشى معنى النموذج البشرى ."(١)

ويمكن تحديد تلك النظرية التفسيرية فى العديد من الموضوعات الهيللينستية التى أستخدمت فى النحت القبطى وزينت بها الأماكن الطقسية الكنسية والسابقة الذكر ، والتى ترمز إلى حالة تجسد الإله فى صورة يمكن من خلالها معاشرة البشر ، وهو التواجد الإلهى على الأرض .
من هنا نجد أن تلك الصور المجسدة والتراكيب الخاصة بالموروث الحضارى خلال الفترة ما بين القرنين الثالث وحتى الخامس الميلادى ، قد تؤكد أن هناك تعايش سلمى بين الوثنية والمسيحية ، هذا التعايش جسدته لنا تلك القطع النحتية ، وأن الوصول إلى المسيحية حقيقة فى القرن السادس الميلادى كان لابد من المرور بتلك المؤثرات وأستيعابها ومحاولة توظيفها لخدمة العقيدة الجديدة .

- أسطورة أفروديت أو فينوس

وهى أفروديت اللاتينية ، وهى كذلك كيبرس ، أو كثيريا ، وكانت أحياناً بنت زيوس ، ربة الحب والجمال والتى تمثل متكئة على قوقعة كبيرة وبجوارها إله الزهور فلورا Flora وإله الرياح الغربية Zephyrus وقد أرتبط ظهورها فى كثير من الأحيان بأبنها إيروس Eros ، والذى عرفه الرومان باسم كيوبيد ، وكانت أفروديت ترتدى دائماً قلادتها الشهيرة حول عنقها ، وأحياناً تحتضن الحمامة طائرها شكل (٤٨) .
"ومن المحتمل أن يكون أصلها أسيوى أو يونانى ، وهى من أشهر الآلهة اليونانيات حتى وصلت سمعة عبادتها إلى مصر ، وأنتشرت هذه العبادة فيها وربما كان ذلك بعدما أكتشف المصريون العلاقة العائلية بين أفروديت وحبيبها الإله آريس إله الحرب وأبنها إيروس بعائلة إيزيس وأوزوريس وأبنهما حورس التى يتشابهان إلى حد ما (من حيث الشكل أو العبادة) والتى أندمجت فى علاقة صهرية من قبل إله السماء هاتور ." (٢)
وتحكى أسطورة ميلاد أفروديت أن بضع قطرات من دم أورانوس Uranus إله السماء قد تطايرت ، وسقطت فى البحر ، وأختلطت بالزبد ، ومن الزبد المخلوط

---

(1) Rene` Huyghe : "L`art et L`home" , II Librairie larousse , paris , 1958 , P102.
(2) Aziz s.Atiya : "The Coptic Encyclopedia" , volume 6 , Macmillan publishing company , third avenue , New york 1991, pp.1752 ,1753 .

بالدم خرجت فتاة ظلت تسبح حتى وصلت إلى شواطئ قبرص ، وهناك خرجت الإلهه الجميلة من البحر ، ونما العشب تحت قدميها الجميلتين ، وعرفت بين الآلهه والبشر بأسم أفروديت ، وهو أسم يونانى مشتق من "أفروس" أى الزبد .

ويحتفظ المتحف القبطى بالقاهرة بعدة حنايا شكل (٨) تمثل أفروديت بعضها وهى جالسة داخل قوقعة ، وبعضها وهى واقفة وسط القوقعة ناشرة ذراعيها . ويمكن تأريخ هذه القطع بالقرنين الثالث والرابع الميلاديين .
"ونعتقد بأن الفنان القبطى قد أقبل على هذا الموضوع الأسطورى القديم برمزية بحتة شغلت وجدانه بعيداً عن رموز الوثنية القديمة ، بحيث تجعله فى موقف آمن من الحكام ، ومحتفظاً فى الوقت نفسه بأيمانه المسيحى الجديد ، ويدل على ذلك حينما شعر بأمان الدين الجديد أخرج هذا العنصر الوثنى من شكل القوقعة ووضع فيه صليباً بعد ذلك ." (١)
فعملية إنبثاق أفروديت من وسط الصدفة ، أى أنها جاءت من لاشئ ، وهى قدرة إلهية خاصة بالإله زيوس رب الأرباب ، الذى أطلق الأمر لخالقها ، لذلك وجد الفنان القبطى فى تصوير أفروديت نموذجاً يحتذى به فى تصوير حالة ولادة السيد المسيح ، لذلك صورت أفروديت فى نماذج مختلفة ترتبط بميلادها و خروجها من الصدفة فى لوحات عديدة .

" وبعض العلماء فسر أن نموذج أفروديت فى الصدفة كان الأصل لصور المسيح الحديثة ، والبعض الأخر ذهب إلى التأثير البحرى المستمد من الفن السكندرى وأرتبط هذا المفهوم لديهم بأنه يرمز لحالة دخول المسيح من الإسكندرية ، لذلك أرتبطت فى الفن الأهناسى بمناظر بحرية متنوعة بجانب صدفة أفروديت ، ونجد صور الدرفيل التى ترمز للمسيح المنقذ برؤية سكندرية الطابع ، وكذلك مناظر الحوريات أو الأسماك التى أنتشرت كوحدات زخرفية فى النحت الأهناسى ولاسيما فى منحوتات المرحلة الثالثة حوالى القرن الخامس الميلادى ." (٢)
وهناك قطعة نحتية أخرى من الحجر الجيرى شكل (٤٩) تمثل أفروديت بين تريتون * Trition ونيريد ، تمثلها وهى خارجة من صدفة .

- أسطورة ديونيسيوس **Dionysus** :-
من النماذج الأسطورية ذات المفهوم الوثنى أسطورة ديونيسيوس ، وهو باكخوس Bachus ، كما عرفه اليونان وهو رب الحصاد والحدائق والكروم

---

(١) سعاد ماهر محمد : الفن القبطى ، جامعة القاهرة ٢٠٠١م ، ص١١ .
(٢) عزت زكى حامد قادوس ، محمد عبدالفتاح السيد : الأثار والفنون القبطية ، مرجع سبق ذكره ، ص٤٩ .
* نصف إله من آلهة البحر عند الأغريق له جسم رجل وذيل سمكة .





شكل(٤٨)
قطع من الحجر الجيري لفينوس - أهناسيا - القرن الثالث أو الرابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٤٩)
قطعة من الحجر الجيري لأفروديت بين تريتون و نيريد - القرن السادس الميلادي - متحف اللوفر

وإلـه الخمـر والمـرح ، ورمـزه الكـرمه ، وهـو ابـن سـيميلية Semele ، أبـنة كادموس Cadmus ، حملت به من زيوس كبير الآلهه .

"وقد ظهر فى مصر أيام حكم الأسكندر الأكبر ، وفى الحقيقة ، قد برر الأسـكندر الأكبـر حكمـه لمـصر بـأعلان نفـسه مـن سـلالة زيـوس – آمـون وديونيسيوس. وهذا الطلب أعلنه البطالمه ، فهم الذين طوروا عبادة ديونيسيوس ، وأزدهر علـى نحـو واسـع خـلال العـصر البطلمـى وحتـى القرن الثـالث الميلادى . وهذا الموضوع الوثنى قد مُثل بكثرة من الفنانيين الأقباط ." (١)
ويمثل ديونيسيوس عـادةً راقداً وسط النباتات أو أسفل الكرمة أو محـاط بالثمار والفواكهة ، أو يتدلـى مـن رأسـه عناقيد العنب كمـا فـى شكل (٥٠) ، وفـى بعض الأحيان يمثله وهو علـى عجلته الحربية يجره أثنان من الثيران الكبيرة لتصل به إلـى المعبد ، وربمـا قد وصلت إلينا هذه القطعـة مـن مـصر الوسـطى فـى القرن الخامس الميلادى شكل (٥١) .
وكذلك مثل ديونيسيوس وهو يحمل كأس به خمر شكل (٥٢) . فهذه الموضوعات هى من الموضوعات الغنوسية المحببة لدى المصريين فى تلك الفترة المبكرة وقد صار هذا الأستخدام جزءاً يخدم العقيدة المسيحية المبكرة .

ومن ضمن النماذج التى تصور جوانب من الأعياد الديونيسية قطعة نحتية شكل (٥٣) من الحجر الجيرى المصقول عليها بالنحت البارز الإله ديونيسيوس إله الخمر وهو ممثل فى القطعة مرتين :
الأولى : وهو يحتسى الخمر ويتكئ على كتف شاب على اليسار ، وفى هذا المنظر يرتدى ملابسه الوقورة (إلهية الطابع) ومصور بلحية وشارب ، وهو هنا فى هيئة الفلاسفة أو النماذج الإلهية التى صور عليها المسيح بعد ذلك .
أما الجانب الأخر : فقد صور فيه نفس الإله وهو ثمل من جراء شرب الخمر المقدس ، مترنحاً جهة اليمين يستند على عمودين يشبه تكوين المذبح ، والإله فى هذا المنظر ممثل عارياً بدون ملابس ، ويبدو أن للنحت تكملة ولكنها مهدمة .

ويبدو هذا العمل من أول وهلة من الأعمال الوثنية ، على الرغم من مفهوم السطحية القياسية للأجسام والتجريدية الواضحة فى أبراز ملامح الوجوه وعدم تناسق الحركة مع التكوين الجسمانى ، ولكن ما هى وظيفة هذا العمل حسب المفهوم الروحى المتبع آنذاك ؟
" إن عملية تكرار صور الآلهه فى العمل الواحد نحتياً ، لم تكن مألوفه فى الفن اليونانى ، وبصفة خاصة تكرار الشخصيات بملامح مختلفة داخل العمل نفسه

---

(1) Aziz S. Atiya : the Coptic Encyclopedia , volume 6, OP.cit , pp1758 , 1759 .

ولكنها كانت مألوفة فى الفن المصري على هيئة نماذج متشابهه للشخص ذاته فى كل منظر ، من هنا يبدو أن الفنان أراد أن يوضح معنى مختلف فى كل منظر، وهذا المعنى يواكب مفهوم الحالة الحادثة آنذاك ، فمن المعروف أن الإله ديونيسيوس أو باكخوس كان من ضمن الصور التى أستخدمت للدلالة على شخص المسيح ، وأن الخمر المقدس الذى يتناوله المؤمن من المفترض فى أنه خمر إلهى ينقل المؤمن من حالته الدنيوية العقلية إلى الحالة الروحية أو عالم اللامعقول فى الفلسفة الأفلاطونية الحديثة .

وهنا كان لابد أن تختلف حالة الشخص المصور فى المنظرين ، فعليه أن يتجرد من الأمور الدنيوية وأن يكون مجرداً تاماً من ملابسه مثل حالة أدم وحواء قبل الخطيئة ، لذلك فإن التأثير الروحانى للعمل يؤكد أن الإله باكخوس فى الحالة الأولى يمثل المسيح فى هيئته البشرية كرجل معلم فيلسوف وقدوة يضع يده فوق كتف شاب يمثل أحد تلاميذه أو رمز للمؤمنين عموماً وهو عند الغنوسيين فالنتينوس ، وهو هنا يعطى لنا نموذجاً للجانب الناسوتى للمسيح ، ووسيلة التعبير الفنى هنا أن الفنان أراد أن يعطى للإله باكخوس مخصصه الدائم وهو يحتسى الخمر ، أي أنه أراد أن يعبر عن أن عملية الوصول إلى الحالة الروحية لم تتم بعد وأن عناصر إتمامها هى القدوة أو الإيمان وإحتساء الخمر المقدس ، وهى أحد أهم عناصر العقيدة المسيحية والغنوسية فى كافة مذاهبها .
أما الجزء الثانى فهو يمثل الجانب الثانى من الثنائية العقائدية ، وهى حالة اللامعقول أو الحالة الروحية التى يصل إليها المؤمن عقب شرب الخمر فيصل إلى درجة الإيمان الروحى ، فيصبح شاباً على الدوام روحياً وجسدياً .
وهو أيضاً النموذج الذى صور فيه المسيح فى حالة الخلود الدائم بعد ذلك ، بينما صورته وهو ملتحى كبير السن هى الحالة التى عاش فيها بين البشر على الأرض.
ونجد نفس المفهوم فى تفسير الوضوعات الوثنية حيث يمكن أستبدال المسيح بأى شخص ينجو فى طريق الإيمان ، من حقه إذن أن يجد القدوة من خلال تفسير تلك الأعمال بالصورة الروحية ." *

- الحوريات :-

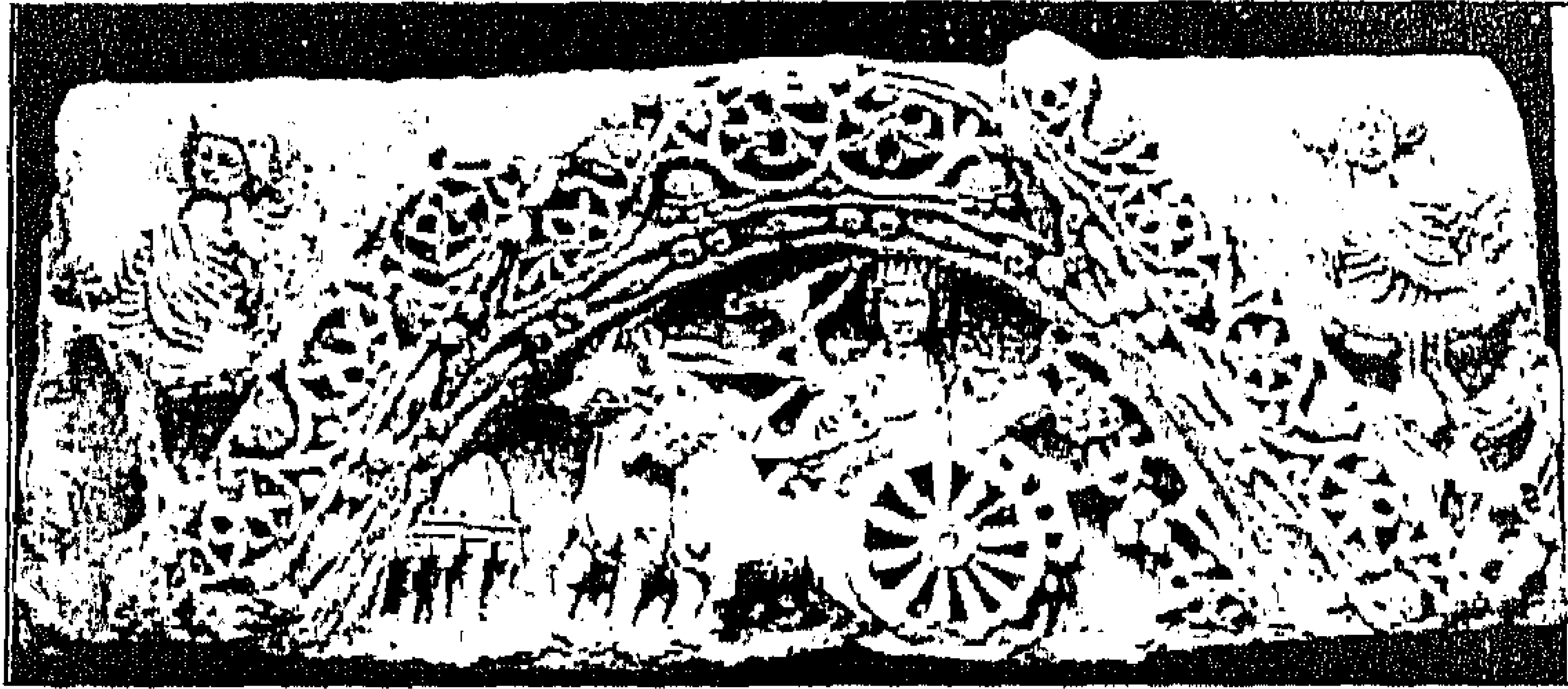
مَثل الفن القبطى الحوريات وهن آلهة من الأناث والمايناد Maenad وهن سيدات راقصات من أتباع ديونيسيوس يتبعوه فوق الجبال ويروضن الثعابين ويمزقن الحيوانات المفترسة .
وهناك حنية على شكل صدفة بالمتحف القبطى شكل(٥٤) تمثل أثنين من الحوريات "نرديس" على ظهر الدرافيل .والواقع أن مثل هذه الأساطير وغيرها قد شغفت الفنان فأخذ يقتبسها وينفذها على الحجر والجص بأسلوب مميز يختلف

---

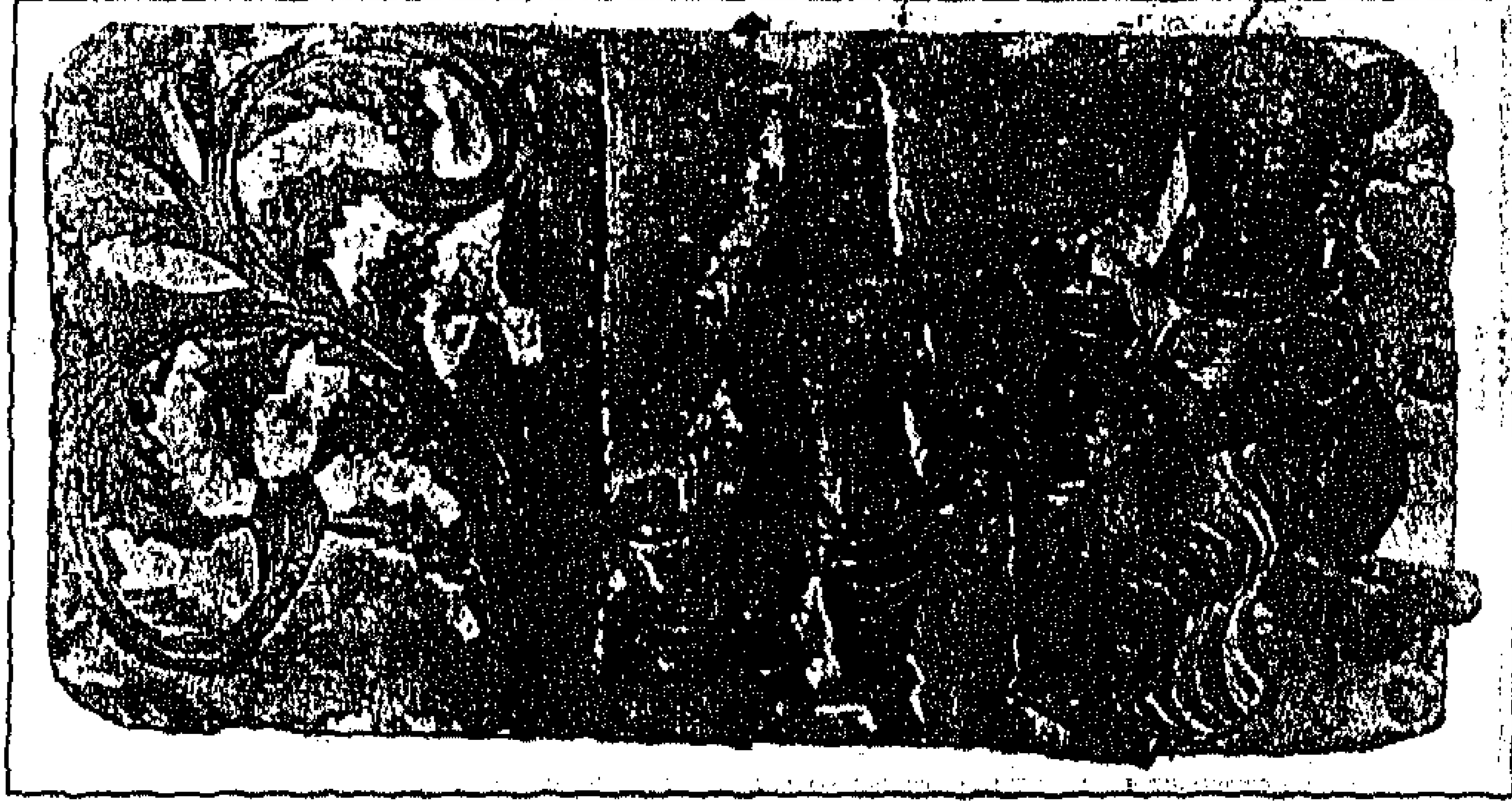
* عزت زكى حامد قادوس ، محمد عبدالفتاح السيد : الأثار والفنون القبطية ، مرجع سبق ذكره ، ص ص٤٦ – ٤٧ .



شكل(٥٠)
قطعة نحتيه من الحجر الجيري تمثل ديونيسيوس وسط
عناقيد العنب - القرن الرابع الميلادي - متحف اللوفر



شكل(٥١)
قطعة نحتيه من الحجر الجيري تمثل ديونيسيوس علي العجلة الحربية -
مجموعة دمبارتون أوكس بواشنطن - القرن الخامس الميلادي



شكل(٥٢)
قطعة من الحجر الجيري تمثل الإله ديونيسيوس "باكخوس" - إله الخمر - أهناسيا - القرن الثالث - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٥٣)
قطعة من الحجر الجيري تمثل جانب من الاحتفالات الديونيسية - أهناسيا - حوالي القرن الثالث أو الرابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة

وواقع الفن السكندرى الذى ساد مصر فى القرون الثلاثة الأولى للميلاد بحيث أصبح له طابعه المميز فى عدم العناية بالتفاصيل الدقيقة وبالنسب التشريحية السلمية للأشخاص والحيوانات ، وحتى أشكال الطيور . وإن ركز الفنان على رأس الإنسان وخاصة فى إستخدام العيون اللوزية المتسعة ، وفى الوجه المستدير فى أحيان كثيرة ، وكذلك ميل الفنان إلى البساطة الشديدة وإستخدام النحت الملتصق بخلفية سواء كان مواجهة أو جانبية ، يجعل له من تنفيذ هذه الموضوعات بمثل هذه الخصائص أسلوباً جديداً لهذا الفن فى مصر وحتى القرن الخامس الميلادى . وهذا ليجعل له فناً جديداً مخالفاً لقواعد الفن الرومانى والفن البيزنطى ، ويعبر به الفنان عن شخصية الفن المصرى الجديد فى هذه المرحلة .

ومهما كانت الدوافع الدينية والفنية لهذه الروح الجديدة فى الفن ، فإن أنبعاث تلك الخصائص الجديدة تمثت وروح البساطة وإيثار الجوهر على المادة فى فترة عصيبة لازمت ظهور هذا الفن الجديد . ولاشك أن الفنان قد وجد متنفساً له على الأحجار والجص ، وقد حملت مؤثرات مصرية قديمة ظهرت فى الرمزية ، وفى محاولة بعث التراث الفنى المصرى القديم ، ولو حتى بأسلوب ضعيف ، ولكن لتعبر عن إرادة فنية جديدة شهدتها مصر حتى الفتح الإسلامى .

- إسطورة أبوللو ودافن Apollo & Daphno

فدافن هى أبنة إله النهر بينيوس Peneus أحبها أبوللو إله الشمس بتدبير من كيوبيد الذى أراد أن يثأر من أبوللو التى سخر منه لأحساسه بالزهو عندما فتك بالثعبان بثيون ، فرمى كيوبيد أبوللو بسهم الحب الذى ربطه بدافن فهام بها ، ولكنها لم تأبه به ، وأستطاعت أن تفر منه إلى الغابات ولم تفلح قيثارة الحب التى عزف عليها أبوللو لمحبوبته الجديدة ، وإمعاناً منها فى وقف مطاردته لها أستغاثت بأبيها الذى حولها إلى شجرة غار لا تصلح للزواج ، وظل أبوللو يحوم حولها ويحتضن أغصانها وأقسم أن تكون أغصانها تيجاناً لهامات المحاربين .

فالأقباط أحبوا الصور الرمزية فحولوا الموضوعات الوثنية إلى مسيحية ، فدافن التى تمثل إمرأة تقف وسط شجرة تخرج فروعها وأوراقها من رأسها كما فى شكل (٣٥) ، وعادة ما تجمع بين دافن وأبوللو الذى يمثل على شكل شاب عار ينظر إليها .

- أسطورة أورفيوس Orpheus شاعر الأبطال ويوريدس أو يوريدكى Eurydice

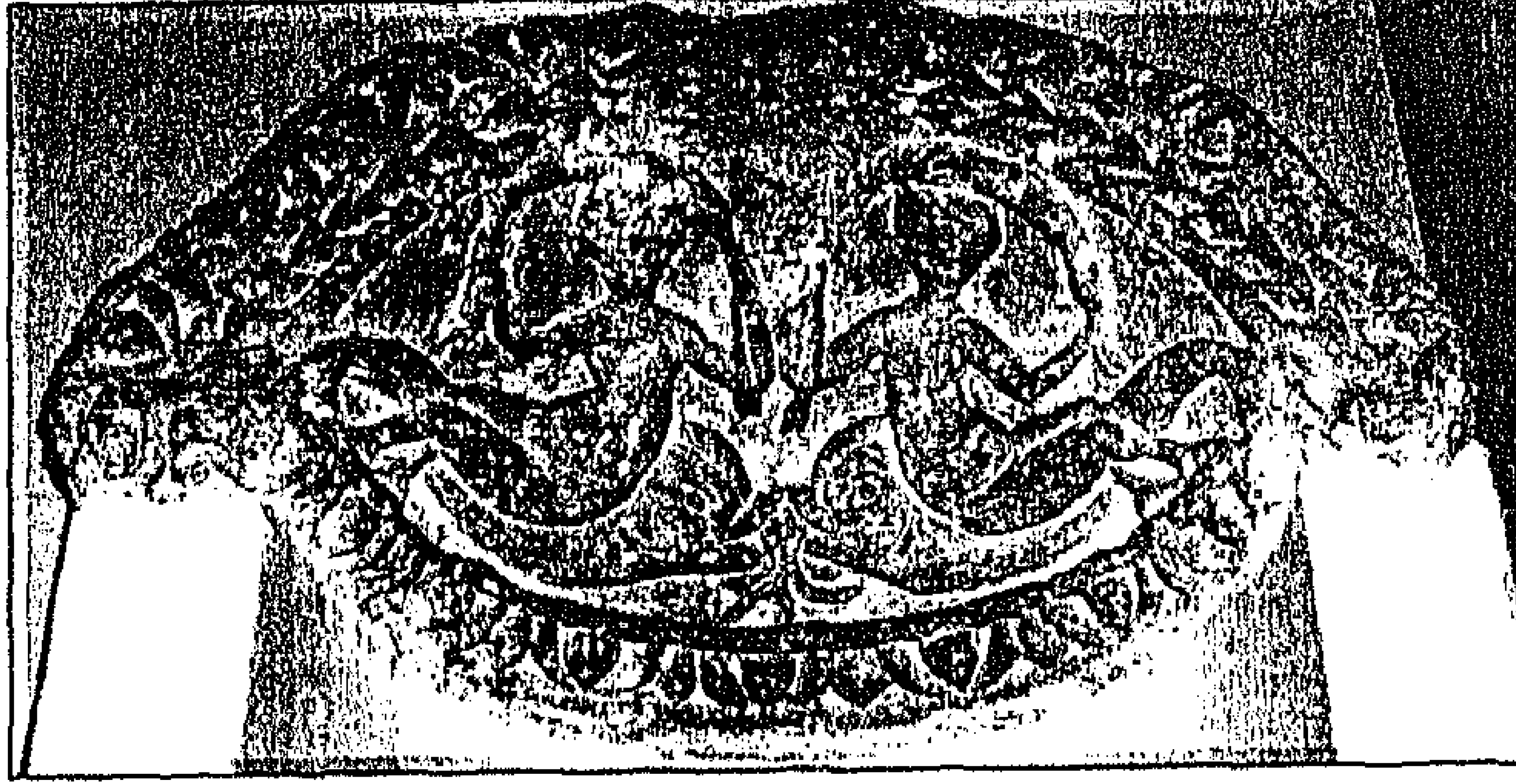
أورفيوس أحب إحدى حوريات الغابة يوريدكى ، وفى حفل العرس اعترضت أفعى محبوبته ولدغتها لدغة قاتلة فهام بوجهه إلى آلهة العالم السفلى وظل يتوسل لها أن تعيد لها حوريته ، وقد تم ذلك ، ولكن حين أخذها في الطريق تاهت منه إلى الأعماق ، وفقدها إلى الأبد ، وذهب بعدها حزيناً إلى الغابات ينشد على قيثارته

أنشودته الحزينة ، وهو المنظر الذى يظهر على قطعة من الحجر الجيرى محفوظة بقاعة الأحجار بالمتحف القبطى من القرن الثالث أو الرابع الميلادى ، يظهر فيها أورفيوس جالساً على كرسيه ممسكاً بقيثارته ، وقد ألتف ردائه حول رجله اليسرى فشكل (٣٦) يمثل أورفيوس ومعه محبوبته يوريدكى وهى تداعبه ، وبين رأسيهما القيثارة ويحيط بالمنظر أطار من تفريعات الأكانتس المضفرة ، ويربض خارج الإطار أسداً مبرزاً لسانه .

ويعتبر هذا النحت نموذجاً واضحاً لطراز نحت أهناسيا "الخشن" على وجه الخصوص ولتطور الفن القبطى بصفة عامة ، فأطراف الأشخاص غير متناسبة على الأطلاق ، خاصة البدن الطويل والرأس الكبير والأعين الواسعة وإظهار العضلات كخطوط مستقيمة كما أن معالجة شعر وملابس العاشقين وجسم الأسد وأوراق الأكانتس المضفرة تكشف عن ميل واضح نحو إبراز الزخرفة .
وكذلك مثل الفنان أورفيوس "أبوللو" بمفرده وهو يعزف على قيثارته شكل (٥٥) ويظهر من هذه الصور أنه لم يكن المراد منها أن تكون لها نفس الأغراض الوثنية القديمة .

- أسطورة هرقل **Heracles**
وكذلك فقد نحت القبطى أسطورة هرقل بطل أبطال الأغريق وصاحب البطولات التى تغنت بها الأساطير الأغريقية ، ويلاحظ وجود عدة لوحات فنية تمثل موضوعه البطولى من الحجر والجص ، وربما كانت من القرن الثانى الميلادى وحتى القرن الخامس الميلادى ، منها ما تمثله بشكل نصفى أو عند مصارعة الأسد وأنتصاره عليه كما فى شكل (٥٦) .
وهناك قطعة أخرى شكل (٥٧) تمثل هرقل وهو يجذب أسد نيميا الشرس رمز الشر الذى رعب المدينة ، وبجواره سيدة ترتدى ملابس يونانية وتحمل في يدها أكليلاً من الغار لتقدمه إلى هرقل وربما تكون هى الإلهه أثينا .

فقد مثلت هذه الأسطورة نوعاً من المعتقدات ذات الصفة الشعبية فى الفترة الوثنية ، ولكن تلك الأعمال تميزت بالمرحلة الأنتقالية بأبراز حالات النشوة والأنتصار الإلهى على عناصر الشر الدنيوى المتمثل فى صور حيوانات متوحشة يغلب عليها هرقل ، من هنا واكب موضوع هرقل الأسطورى النموذج المصرى لأسطورة حورس وأنتصاره على عمه ست،ولكن بمفهوم يأخذ طابع القوة أكثر من اسطورة حورس التى التزمت بالطابع الروحانى الإيمانى الجنائزى .
إن الإنطباع الأساسى فى تلك المرحلة تشخيص هرقل ، كانت عملية تجسده كبطل لحالة الخلاص التى كان يسعى إليها دائماً البشر لخلاصهم من الشر المحيط بهم ، ومن هنا أصبح لتلك الموضوعات أستمرارية خاصة فى الفن القبطى حتى القرن السابع الميلادي .



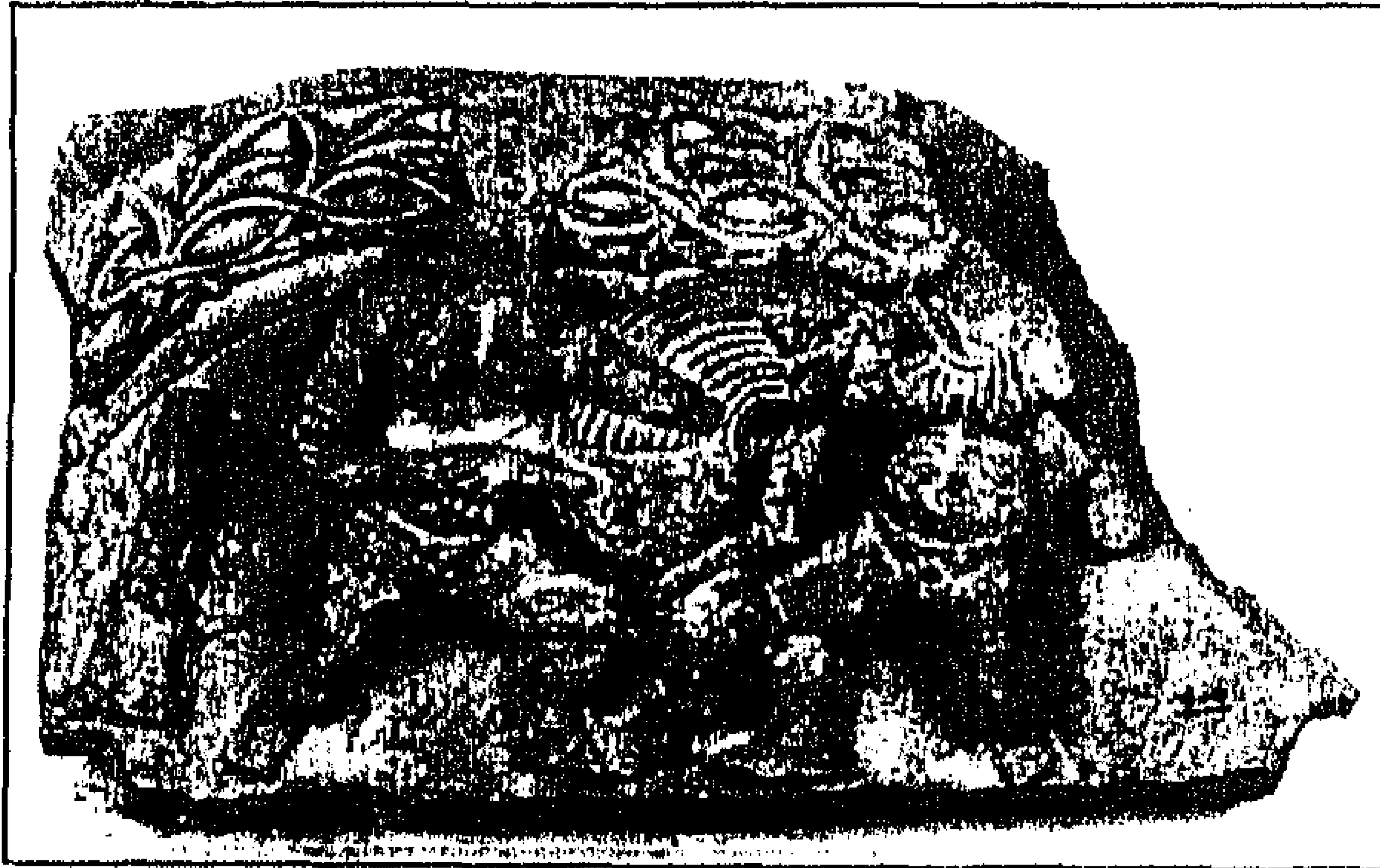
شكل(٥٤)
حنية من الحجر الجيري علي شكل صدفة تمثل اثنين من الحوريات
علي ظهر الدرافيل - القرن (٤-٥ م) - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٥٥)
قطعة من الحجر الجيري تمثل أبوللو " أورفيوس"
القرن (٣-٤ م) - المتحف القبطي بالقاهرة







شكل(٥٦)
قطع من الحجر الجيري تصور هرقل - أهناسيا - القرن الثالث والرابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٥٧)
قطعة من الحجر الجيري لهرقل و معه الإلهه أثينا تكلله بالغار
أهناسيا - القرن (٣-٤ م) - المتحف القبطي بالقاهرة

- أسطورة بان Pan وجاياGaia

بـان إلـه الطبيعة راعـى القطيع إله الغاب ، حيث كان يمثل بشكل خرافى ، نـصفه آدمـى ، ونـصفه ماعز شكل (٥٨) فالمنحوته تمثله علـى شكل رجل له ذيل وأذن فرس ، وقد مثل أيضاً بصحبة راقصة كما فى شكل (٢٩) وتمثل محراب من الحجر الجيرى عليه زخارف نباتية ونحت يمثل الإله بان يطارد راقصة تمسك آلة موسيقية "شخشيخه" ، وفى كل من طرفى القطعة شكل أسد .
وجايا هى إلهـة الأرض التـى كانت تمثل فـى العصر الهيللينستى على شكل أمرأة مسترخية علـى الأرض وتمسك كرة بيدها وتستند على سلة أو قرون الرخاء ، أو فـى الفن القبطـى مثلت وهـى خارجـه مـن أحشاء الأرض فاتحـة ذراعـيها لـتقديم خيراتها إلى البشرية ، وبين يدها سلة مليئة بالفاكهة شكل(٥٩) .

- أسطورة إله النيل "نيلوس"

كـان يـصور الإلـه نـيلوس مـانح الحياة ورمز الخير فى الفن القبطـى على شـكل رجـل وقـور ملتحـياً ومـرتدياً عـصابة مـزدانه بـوريدات وزهـرات رباعـية الوريقات ، وفوق كتفه شخصان صغيرا الحجم شكل (٦٠) ، وأحياناً أخرى يصور علـى هيئة رجل ملتحـى مضجع تحيط به زهور اللوتس "وهى رمز المستنقعات" وإلى جواره الأطفال ومراكب النيل شكل (٦١)

- نيرديس عروس البحر

هـى أبـنة إلـه البحر "نيريس" وكانت تمثل فى المنحوتات القبطية ، ولها أصل وثنـى ، لكن الفنان القبطـى تناولها بشكل أخر ، حيث كان يمثلها وهى رافعة صـليب أو حـولها هالـة نورانـية مـصحوبة بالـصليب . وشـكل (٣١) يمثل نيـرديس كحورية تمتطـى درفيلاً ، والقطعـة من الحجر الجيرى ومحفوظة بالمتحف القبطى بالقاهرة ."ويلاحظ فى هذا العمل عدم الأهتمام الكبير بالموضوع الأسطورى، كما لانجد الـنقش بـارزاً كمـا كـان مـن قبل فـى المـنحوتات القبطـية، بل نـجده يميل إلـى التسطيح ولا أثر للتجسيم، وقد بدا جسد المرأة عارياً وأتبع الفنان أسلوباً زخرفياً متمثلاً فى النحت البارز مستخدماً إكليل الغار الذى أقتبسه من الفن الإغريقى بحيث تغلب ميله إلى الزخرفة على أهتمامه بالموضوع ." (١)

- إيروس "كيوبيد" إله الحب

ومـن الشخـصيات التـى مثلت فى الفن القبطى إيروس ، فقد ظهر فى قطعة نحتية مـن أهناسيا (هير كليبولس ماجنا) من المرحلة الثالثة فى نهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادى ، وهذه القطعـــة تمثل أثنيـن من نرديس يرقصون وبينهما

---

(١) ناصـر الجيلانـى نبيه : "الجسم الإنسانى فى التصوير المصرى المعاصر" رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة ـ جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٧م ، ص٤٥ .

إيروس على الدرفيل ، كما يظهر القناع الخاص بالجورجينون شكل (٢٢) ، والقطعة تتميز بشدة البروز والملامح منظمة ومعبرة عن مرحلة الأستقرار الفنى . وكذلك ظهر فى قطعة أخرى إيروس ومعه سمكة شكل (٦٢) ، وبالمتحف القبطى قطعة من الحجر الجيرى تمثل نرديس على ظهر حيوان بحرى شكل (٦٣) .

- أسطورة ليدا والبجعة

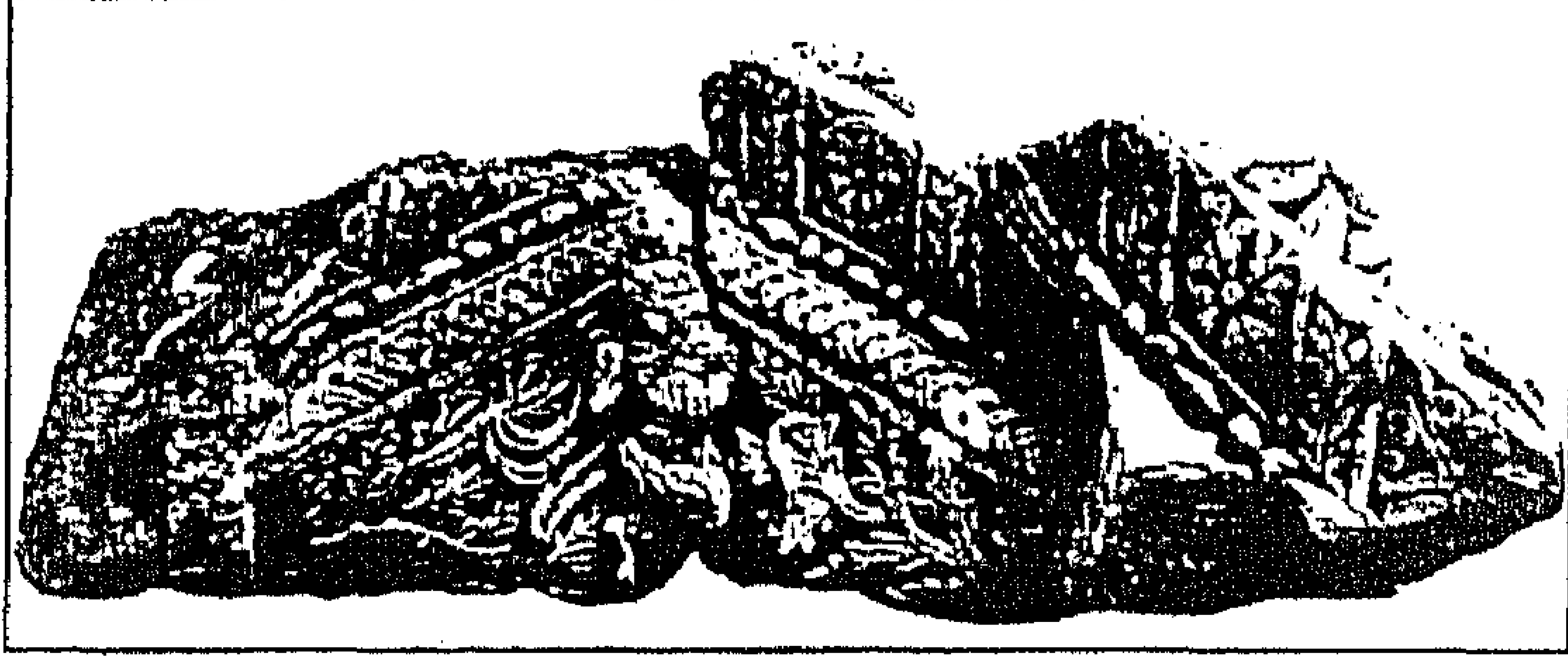
من الموضوعات المحببة للفنان القبطى أيضاً أسطورة ليدا والبجعة ، وليدا هى أبنة أخ أفينوس Evenus إبن إريس Ares وزوجها هو Tyndareus أحد أمراء هيلاس "ملك أسبرطة" ، وقد أحبها زيوس ملك الآلهة ورمزه الرعد والنسر وكان يأتى إليها فى شكل ذكر البجعة ، وتمثل هذه الأسطورة قطعتان من الحجر الجيرى بالمتحف القبطى شكل(٦٤) إحداهما تمثل زيوس وهو يضاجع ليدا والأخرى تمثل زيوس متنكراً فى شكل ذكر البجعة وهو يداهم ليدا فى فراشها وخلفه ملاك ربما على هيئة كيوبيد ، ويتضح فى اللوحة عنصر الحركة المفاجأة . ولعل هذا الموضوع قد أضفى عليه الفنان الطابع الرمزى فى وجود الملاك الذى يدفع الخطيئة عن زيوس وليدا وإن كان هناك رأى أخر فى أنه يحمل معناً رمزياً .

- أسطورة أوربا و الثور The Bull and Europa

الأسطورة اليونانية تحكي أن أوربا هي ابنة ملك فينيقيا كانت تتنزه في أحدي الحدائق مع أصدقائها فنظر لها ثوراً أبيض و اقترب منها و انحنى أمامها فامتطته فانطلق بها سريعاً إلى جزيرة كريت و هناك تزوجها .
و قد أعجب النحات القبطي بهذه الاسطورة و مثلها علي قطعة من الحجر الجيري بالمتحف القبطي شكل (٦٥) يظهر فيها الثور (زيوس) و هو ينطلق بها إلى البحر الذي يرمز إليه بالنباتات المائية ، و يلتفت برأسه في وداعه و حب ناحية أوربا التي تمسك بإحدى يديها برأس الثور .
وقد نفذ الفنان هذا الموضوع بدقة وعبر عن الحركة باحساس قوي يتبين وحاله المنظر الذي يمكن تاريخه بالقرن الرابع الميلادي .

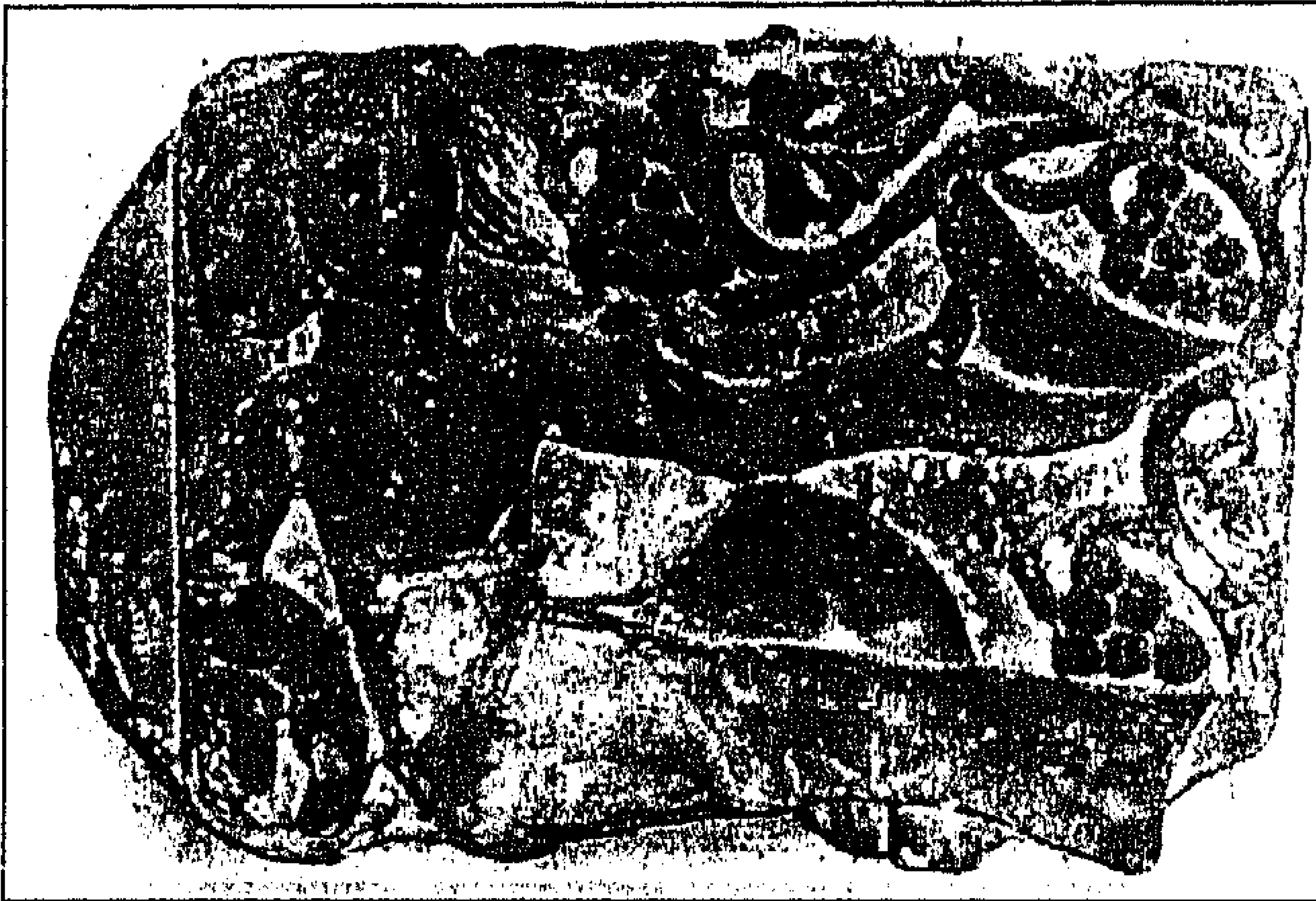
وهناك أشكال أخري تمثل موضوعات مختلفة، فشكل(٦٦) لقطعه من حجر الكلس تحتوي علي رأس أدمي وسط محارة وعلي جانبيها شكلين عاريين و ربما هذه الأشكال تحتوي على رموزاً مسيحية.

وأيضا هناك نقش أسطوري يمثل قنطورا وفوق ظهره شكل آدمي ينفخ في آله موسيقيه شكل(٦٧) وهذة الصورة لم يكن المراد منها أيضا أن يكون لها الأغراض الوثنية القديمة .
ومن هنا نجد أن الفنان القبطي مثل بعض الموضوعات الإسطورية ولكنه حلها من وثنيتها وجعلها رمزاً أو مجرد شكلاً جمالياً.



شكل(٥٨)
محراب من الحجر الجيري يمثل بان إله الغاب " الطبيعة " المرحلة القبطية الأولي - الآن بالمتحف اليوناني الروماني بالأسكندرية





شكل(٥٩)
قطعتان من الحجر الجيري تمثل الإلهة جايا "إلهة الأرض" وهي
تحمل الخيرات - القرن (٣-٤ م) - المتحف القبطي بالقاهرة





شكل(٦٠)
جزء من كتف جدارية من الحجر الجيري - القرن الثالث
أو الرابع الميلادي المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٦١)
نحت بارز لإله النيل من الحجر الجيري - القرن الرابع الميلادي - متحف الفنون الجميلة ببروكلين



شكل(٦٢)
قطعة نحتية تمثل إيروس و معه سمكة - بمتحف سياتل



شكل(٦٣)
قطعة من الحجر الجيري تمثل نيرديس تركب علي ظهر حيوان
بحري - متحف بروكلين





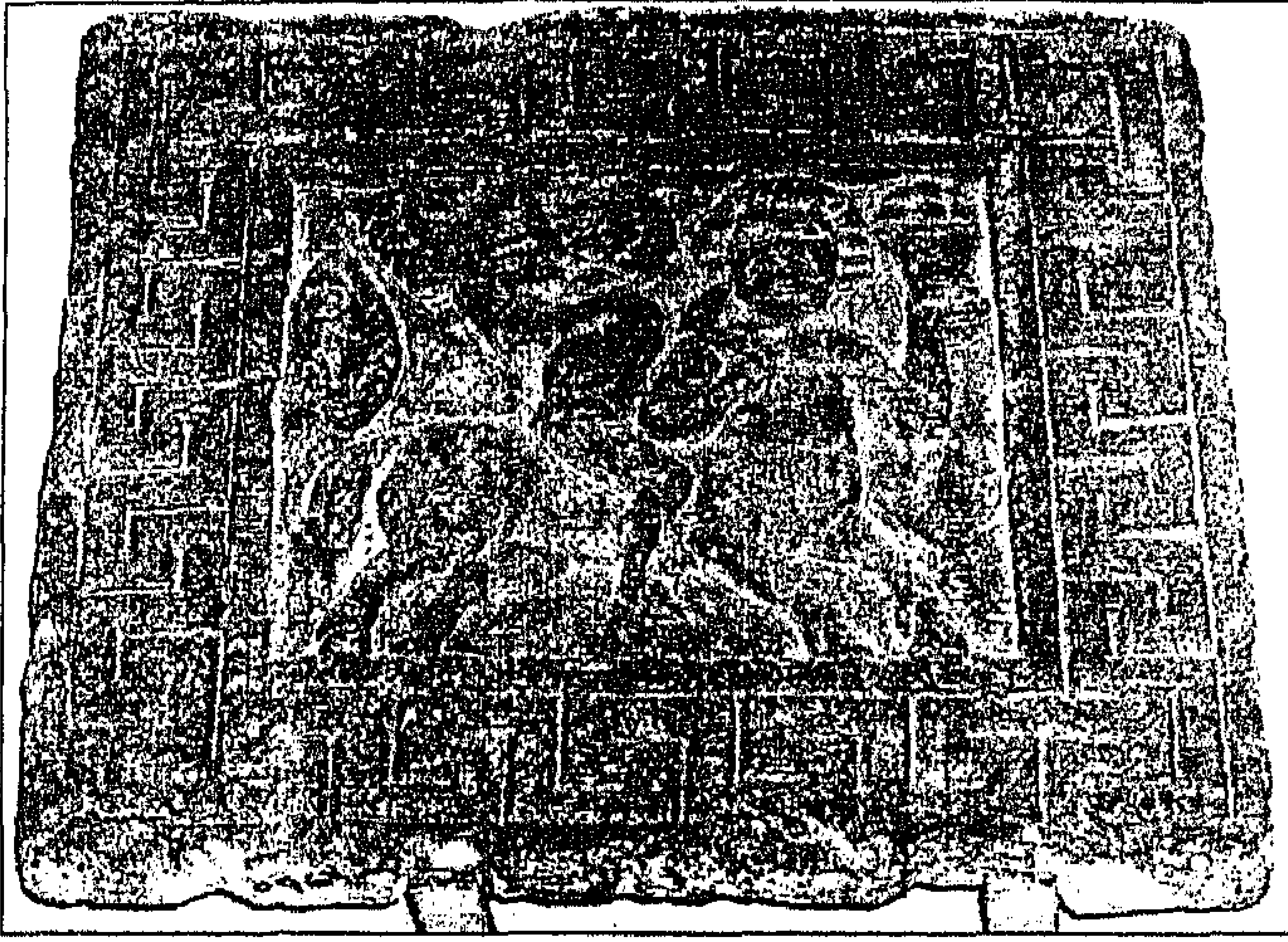
شكل(٦٤)
قطعتان من الحجر الجيري تمثلان اسطورة ليدا و زيوس" البجعة " -
القرن الرابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٦٥)
قطعة من الحجر الجيري تمثل أوربا و الثور - أهناسيا
القرن (٣-٤ م) المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٦٦)
محراب من حجر الكلس علي شكل رأس آدمي وسط محارة - من الجيزة - القرن الرابع أو أوائل القرن الخامس الميلادي - الآن بمتحف برلين



شكل(٦٧)
قطعة من الحجر الجيري تمثل القنطورس الإسطوري و فوق ظهره
آدمي - المتحف القبطى بالقاهرة

الموضوعات الدينية المسيحية(موضوعات العهد القديم و العهد الجديد)

منذ أصبحت المسيحية هي الدين الرسمي لمصر في نهاية القرن الرابع الميلادي ظهرت موضوعات مسيحية بحتة علي الأحجار و الجص ، منها ما يرمز إلى السيد المسيح و السيدة العذراء و القديسين صراحة ، و قد كثرظهور الصلبان المتعددة و الأكاليل التي يحملها الملائكة أو الأطفال و بداخلها أشكال الصلبان المتنوعة .

نبدأها بمنحوتة من الحجر الجيري الصلب تحمل رقم ٧٨١٤ بسجل المتحف القبطي شكل (٦٨) و يرجع تاريخ هذه المنحوته إلى القرن السادس الميلادي . و هي تمثل العذراء تجلس علي العرش في المواجهة وهي ترضع طفلها و يرفع كلا القديسان الأيادي تضرعاً و علي زاويتي المنحوتة العليا نحتاً لستارة بينما يعلو الصليب رأس السيدة العذراء و هو أكبر قليلاً عنه فوق رأسي القديسين . و قد كان ذلك الموضوع من بين الموضوعات التي حافظت علي وجودها ، و التي تتفق تماماً و الموضوعات المسيحية اعتقاداً و ديناً.

و يبدو أن الفنان تعمد التبسيط في هذه اللوحة و ركز اهتمامه علي التعبير عن الموضوع أكثر من الاهتمام بالتفاصيل الفنية الدقيقة ، يتضح ذلك من الخلفية الغائرة و الستائر المسطحة الخالية من الدراسة و التفصيل ، و حتى الثوب الذي ترتديه السيدة العذراء لا تفاصيل فيه اللهم إلا خطوط غائرة غاية في البساطة ، أوجدها الفنان لإبراز القدمين المتجاورتين فقط ، كما يظهر الطفل يسوع تحتضنه أمه في حب و حنان بينما تضع يدها اليمنى علي صدرها لإرضاعه ، و تبرز الملامح القبطية المتميزة بوضوح في ملامح وجهي القديسين الواقفين فالوجه مستدير و العيون واسعة لوزية كما أن الأنف مستقيم و صغير و الفم صغير أيضاً، و هي من سمات الفن القبطي .

و شكل (٦٩) يمثل أيضاً السيدة العذراء تحمل الطفل يسوع و علي جانبها قديسين (بيتر ، و باول) و ملكان (جبريل ، وميكائيل) وكلاً منهما يحمل (عصا أو صليب) ، و مع أن القطعة مهشمة قليلاً إلا أن التأثير واضح في طراز الملابس. و يبدو الطفل يقدم سجل لأحد الحواريون و العذراء تعرض صليب مكلل بالزهور للأخر ، و تظهر الجماعة من قبل الأعمدة تغطيهم ستائر ، و يبدو الحواريون في مستوي مختلف عن الملائكة و الرسل .

أما شكل (٧٠) فهو يعيد نفس المشهد السابق فيما عدا الخلفية المعمارية التي تم أغفالها ، أما بالنسبة للأشكال الآدمية فقد أخذت نفس الأرتفاع ، أما الجودة فكانت أقل .

وهناك شكل أخر يمثل العذراء جالسة يحوطها ملاكان مجنحان و قد جلس في حجرها المسيح الطفل محاطاً برعاية الأم حيث تلامس يدها اليسرى ذراعه بينما اليد اليمنى تلامس شعره ، و قد ظهر في الخلفية ظهر الكرسي التي تجلس عليه وبه بعض التشكيلات الزخرفية ، و قد مثل أحد الملاكين بالمواجهة بينما الأخر في تبادل في الحركة ، و جزئه العلوي ينظر إلى السيدة العذراء رافعاً يده اليمني طالباً البركة بينما الأرجل في وضع أمامي ، كما مثل الملاك الأخر مواجهاً تماماً عدا رجليه التي مثلت بطريقة جانبية ، و الشكل في مجمله له دلالة قدسية شكل (٧١) فكأنما المسيح الطفل و أمه يجلسان فوق العرش ينظران إلى الرعية في حنو وشفقة و قد مثل الشكل بطريقة النحت البارز و هو أقرب إلى الفن المصري فهو نحت قليل البروز مع أن الوجوه مثلت بالمواجهة ، كما بدا اهتمام الفنان بإضفاء مسحة شعبية في معالجته للقطعة من خلال الخطوط الأفقية و الرأسية كما تبدو محافظة الفنان و عودته إلى الروح المصرية في إخضاع الشكل لنفس المعالجة التي استخدمها المصري القديم مع إضافة بعض التشكيلات الهندسية في كرسي السيدة العذراء و ان كانت الملابس قد اتخذت تشكيلات بيزنطية .

و قد عني الفنان القبطي بتقديس الشخصيات الدينية إما بوصفها تحيط بها هالة أو يحيط بها القديسون و الملائكة و هذا لإظهار قيمة اللوحة كمضمون ديني كما في اللوحة السابقة الذكر .

و بالمتحف القبطي افريز من الحجر الجيري من القرن السادس تحت رقم ٧١١٠ و عليه نحت بارز يمثل السيد المسيح جالساً علي العرش يحمله ملاكان ويتوسط اللوحة هالة بيضاوية مقعرة للداخل و قد نحت بداخلها السيد المسيح جالساً و حول رأسه هالة نورانية مستديرة ، و قد مُثل الصليب عليها خلف رأس السيد المسيح ، و هو يرفع يده اليمنى نحو السماء بينما اليد اليسرى تتجه نحو القلب إشارة إلى السمو الذي يتحقق بنقاء القلب ، هذا و قد تأثرت المنحوتة بصفة عامة بعوامل الزمن فطمست بعض الملامح كالوجوه و بعض الآيادي ، أما عن النصف السفلي للمنحوته فهو كامل التفاصيل ، و قد بدا الملاكان يلامسان العرش بأيديهما متجهان بصدريهما نحو السيد المسيح بينما نصفيهما السفليان يتجهان لخارج المنحوته في حركة و طيران ، فبدا العرش و كأنه يطير بخفة معهما و قد أمسك كلاهما بيده اليسرى بطرف ثوبه ليتطاير بعض الأشرطة مؤكده الخفة و أنطلق الجناحان أحدهما يسند العرش بينما الأخر ينطلق في فضاء اللوحة شكل (٧٢) .

و نري دقة التفاصيل في نحت الثياب التي عولجت بالطريقة التي اتبعها المصري القديم في معالجة الثياب بتأنق خطوطها و ثنياتها و التصاقها بالجسد وإن كان الطراز قد تأثر بنوع الملابس السائدة فى العصر اليوناني الروماني ، و قد تغيرت حركة الأقدام بحيث لم يلتزم الفنان بخط الأرض و إنما تغيرت و ضعة



شكل(٦٨)
منحوتة من الحجر الجيري الصلب تمثل العذراء تحمل
طفلها على ركبتها وفوقها الصليب - المتحف القبطى
بالقاهرة



شكل(٦٩)
تتويج العذراء و السيد المسيح بين الملائكة - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٧٠)
تتويج العذراء و السيد المسيح بين الملائكة العظماء والحواريين - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٧١)
قطعة من الحجر الجيري تمثل العذراء والمسيح
بين الملائكة العظماء - القرن السادس الميلادي -
المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٧٢)
قطعة من الحجر الجيري تمثل تتويج السيد المسيح و يسانده إثنان من الملائكة القرن السادس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة

الأقدام فتقدمت القدم اليمنى نحو الأمام أما اليسرى فنحو الخلف مع أن مستوي النحت علي خط أفقي واحد إلا أن الفنان أظهر براعة و اتقان في استخدام المنظور بمهارة فائقة حيث جعل القدم اليمنى أسفل قليلاً ، فبرز المنظور دون تكلف أو تعقيد بل خرج في انسجام و توافق . وقد وضع أيضاً هذا في منظور الركبتين التي توضح الجلسة.
أما الملاكين حاملي العرش فقد برع الفنان في أسلوب نحتهما حيث أتقن نحت الأجنحة و التي تتكون من ريشة فوق الأخرى في تناسق مدروس وكل منهما داخله ريشة أخرى صغيرة ، وهذا التناسق يذكرنا بنفس أسلوب المعالجة التى عالج بها الفنان المصري القديم منابت سيقان اللوتس ، ويتضح من النحت قدرة الفنان ومهارته فى صياغة التفاصيل خاصة العضلات والنسب حيث تبدو الطبيعة متمثلة فى يد الملاك وهى تحمل طرف الثوب فنسبها واضحة وبروز العضلات يدل على الوعى بالتشريح ، وقد أظهر الفنان خطوط الجسم أسفل الثياب الملتصقة وهذا امتداد للفهم لقيم المصرى القديم ، وكذلك أهمل الفنان القبطى نحت القدمين وبالغ فى نحت اليدين وهذا يرجع إلى أهمية اليدين للموضوع ، كما أن صغر القدمين مفاده أن يظهر الشكل أقل التصاقاً بالأرض وأقصر قدرة وخفة على الطيران والسمو ، وكذلك اختلفت أوضاع الأرجل فلم تعد متمثلة بالشكل النمطى المألوف فى تراصهما إلى جوار بعضهما ، و إنما تغير وضعهما كما تغيرت الجلسة فى المواجهة وذلك لأرجل السيد المسيح ، وهذا بتأثير الفن الرومانى .

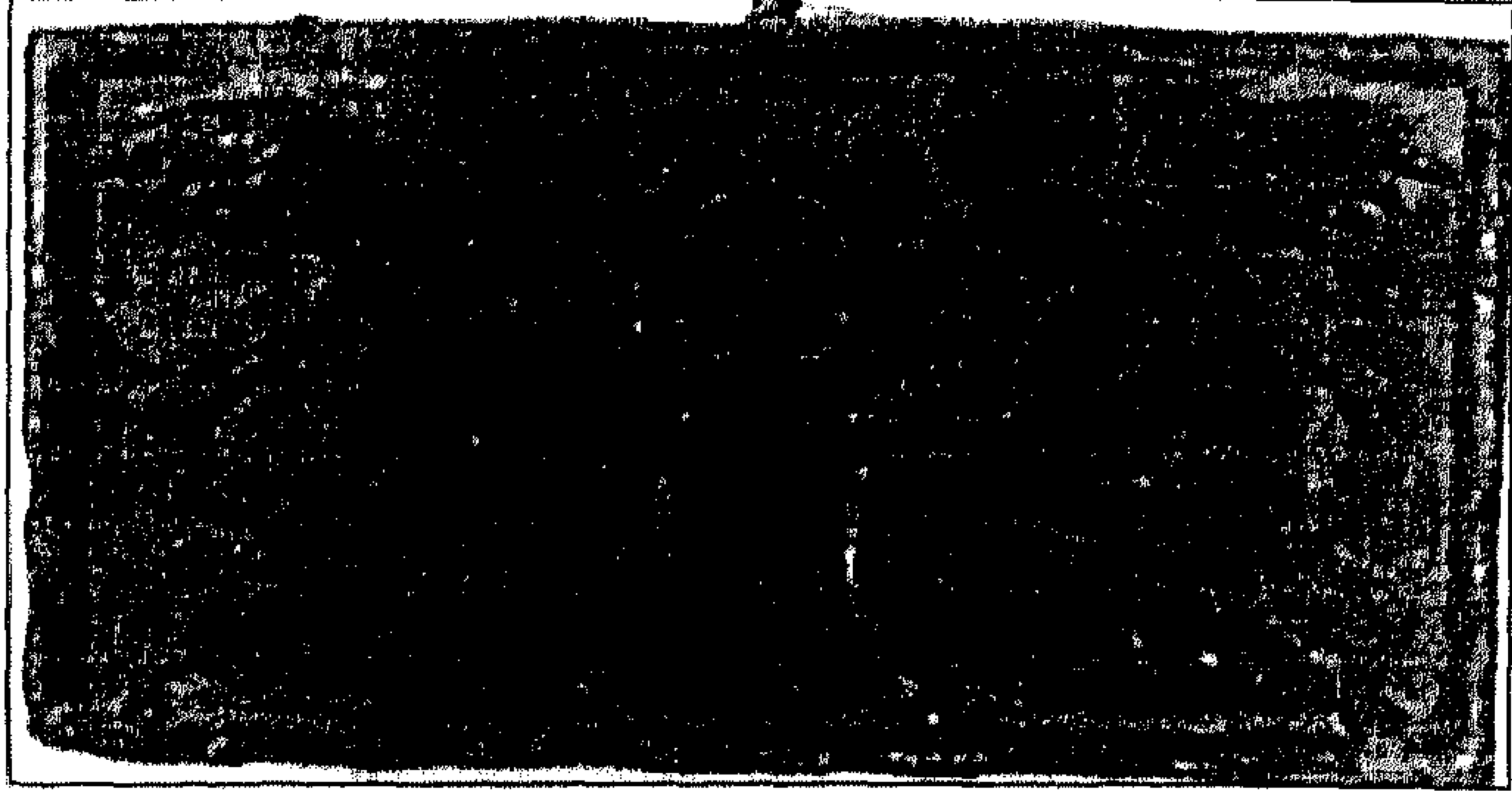
وهناك بالمتحف القبطى أيضاً ثلاثة قطع من الحجر الجيرى تمثل ملكان يحملان الصليب بأيدهما شكل (٧٣) وهذا المنظر من المناظر المألوفة فى الفن القبطى .
وقد كانت الأشكال شبه المتماثلة ظاهرة بوضوح كأحدى مفردات التكوين فى الفن القبطى فى الحيوانات والطيور المتقابلة والمتدابرة ، وإن كان الفنان قد خشى من نمطية التماثل فتعمد أن يتحاشه فى بعض مناطق النحت مثل تغيير أرجل السيد المسيح ويديه .
وهناك قطعة مستطيلة من الحجر الرملى تمثل ميدالية مضفورة بالنحت البارز وسط نسرين متقابلين يقفان على غصن نباتى يخرج من وسطهما ويظهر من خلال الأفرع ثمار الرومان . ووسط الميدالية زهره ذات ستة بتلات وهى ترمز للسيد المسيح وتلاميذه ، أما رأس النسر فترمز إلى يوحنا المعمدان شكل (٣٩) .

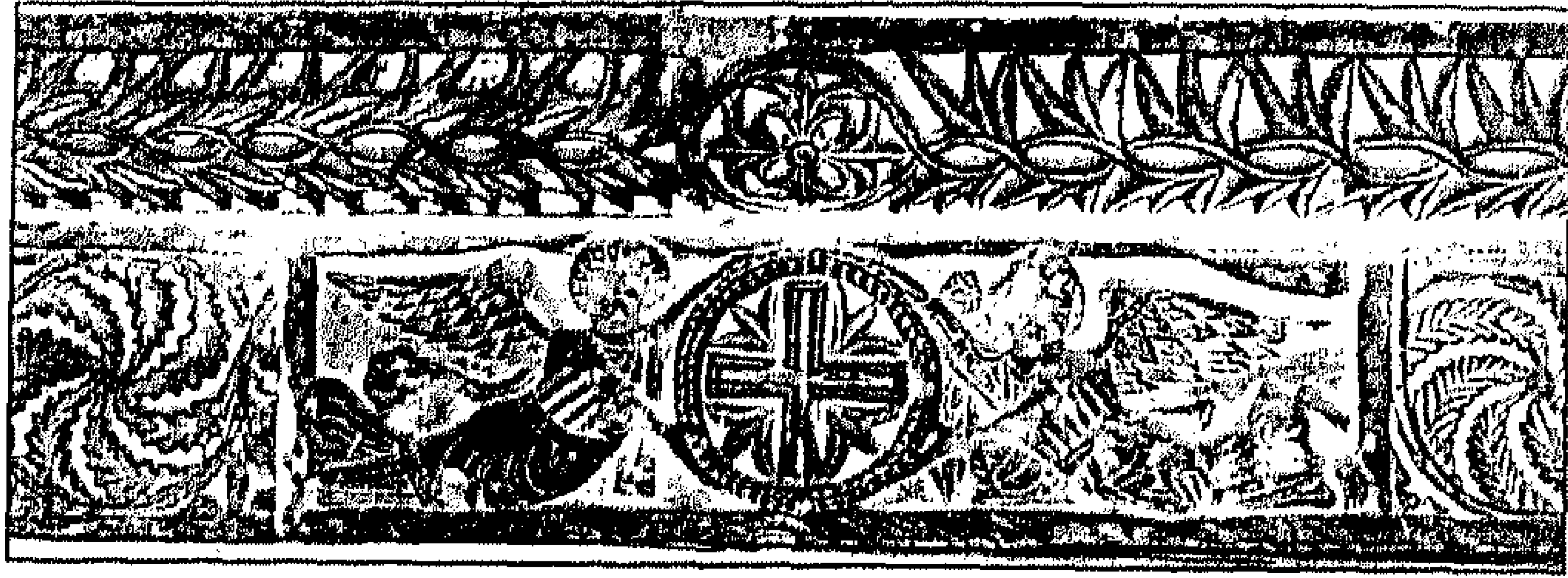
وقد عثر على قطعة أخرى من مدينة الفيوم تمثل العذراء والمسيح طفلاً وهى تجلس على كرسى بلا ظهر بين عمودين وصليبين شكل (٧٤) . وهذا الشكل أمتداد مباشر لسلالة تماثيل أيزيس وحورس .
وبالمتحف أيضاً قطع كثيرة تمثل العذراء وهى تحمل السيد المسيح كشكل (٧٥) .

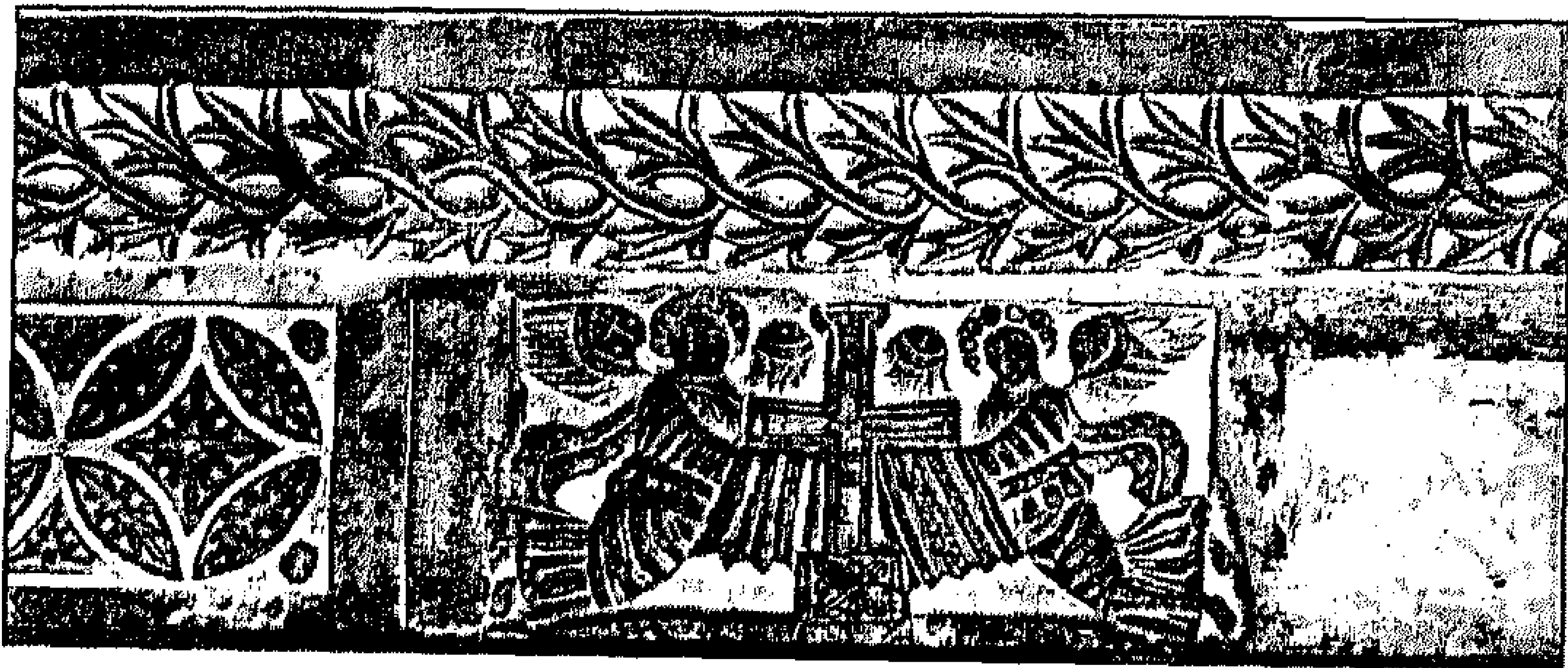
وهناك أعمال أخرى مستوحاه من العهد القديم وهى موضوعات نادرة نسبياً إذا ما قورنت بموضوعات العهد الجديد ، وهى فى أغلب الأحيان يطغى عليها أسلوب فنى معين يخدم الموضوع وأسلوب التعبير ، فغالباً ما نجد بعض المؤثرات الفينيقة (السورية) أو اليهودية ، وهو تأثير موضوعى لم يكن مقصوداً فى الفن بل كان طبيعياً لأعطاء مصداقية للعمل الفنى حتى لا يكون أكثر تأثيراً على المشاهد أو المؤمن المتلقى ، وهى أحد أهم سمات الفن القبطى فى مصر .

ولدينا نموذجان للنحت المستوحى من العهد القديم :
النموذج الأول يمثل النبى دانيال فى جب الأسود شكل (٧٦) ، ونلاحظ أن ملامح تنفيذ الصور للنبى دانيال تحمل التيار السورى من حيث تسريحة الشعر وغطاء الرأس والملابس كذلك نجد الأسد الذى نفذ بطريقة أسطورية تذكرنا بالأساليب النحتية للحيوانات الأسطورية فى بلاد ما بين النهرين وإيران ، وبالتالى حاول الفنان القبطى أن يوظف العمل الفنى ويقربه إلى أقصى درجة من روح المكان والزمان والهيكل الأسطورى فى القصة الدينية ، وهى سمة هامة فى الفن القبطى يمكن بسهولة إدراكها فى الصور الجدارية فى باويط وسقارة والواحة الخارجة .
وهذه القصة مثلت أيضاً على الخشب شكل (٧٧) وهى ترجع إلى القرن السادس والسابع الميلادى فيظهر فيها النبى دانيال وسط الأسود .
والنموذج الثاني يمثل العبرانيون الثلاثة مع الملاك شكل (٧٨) وهى تحمل نفس السمات تقريباً من حيث ملامح الوجه وتسريحة الشعر والملابس التى تتفق مع روح العصر والمكان فى المدن الفينيقية وفلسطين (أماكن تلك الحوادث القصصية) ، تلك النماذج تعود إلى القرن الخامس أو الساس الميلادى ، وهى مرحلة شهدت هذا التواجد من التأثيرات السورية فى أعمال النحت والزخارف القبطية آنذاك ، وذلك نتيجة لأنتقال جماعات للإقامة فى مصر أثناء الخلافات المذهبية الحادثة فى كنائس القسطنطينية وأنطاكية والإسكندرية وروما .
وتظهر فى هذه اللوحة جميع الأشخاص حفاة الأقدام ، ويرفع أثنان أيديهما فى وضع الصلاة ، ويضم الثالث يده إلى صدره متضرعاً ، ويرتدى الفتية الثلاثة القلنسوة الفرنجية والخلاميس وتونيكا تتدلى إلى مستوى الركبة منتهية بما يشبه الحرف M ، أما الشخص الرابع فيرتدى تونيكا طويلة تصل إلى الكاحلين ، ويتخذ الطرف العلوى للعصى التى يمسكها بيمناه شكل صليب ، ربما للدلالة على إن الفتية الثلاثة أنقذوا بقوة الصليب . وهناك أحتمال كبير بأن يكون هذا النحت كان مثبتاً كحلية لجدار كنيسة أودير .

وهناك منحوتات حجرية لأشكال القيديسين تمثلهم واقفين شكل (٧٩) أو يركبون على الجواد كما فى شكل(٨٠) وهذا الشكل لثلاث قطع إحداهما تمثل القديس يمتطى جواد ، والثانية تمثل جملاً محملاً وقديساً يمتطى جواده ، والأخيرة تمثل أحد القديسين يركب جواده أمامه شخص ربما يكون قديساً أيضاً .







شكل(٧٣)
أجزاء من أفاريز من الحجر الجيري تمثل ملاكين يحملان بأيديهما الصليب - القرن السادس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٧٤)
العذراء و السيد المسيح - من مدينة الفيوم - القرن الخامس أو السادس الميلادي - بمتحف برلين



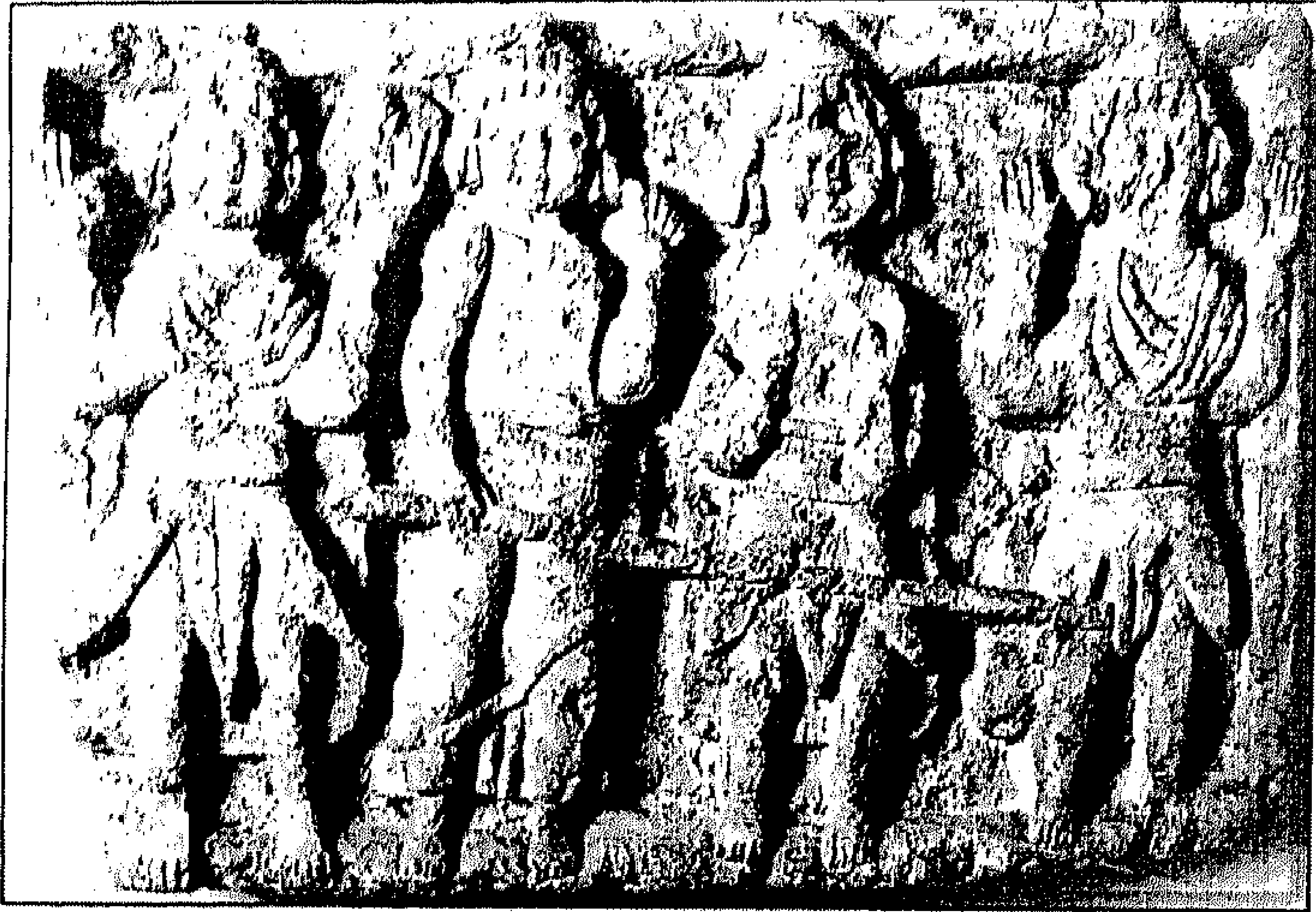
شكل(٧٥)
قطعة من الحجر الجيري تمثل العذراء تحمل الطفل يسوع - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٧٦)
نحت بارز من الحجر الجيري تمثل النبي
دانيال في جب الأسود- القرن(٤-٥ م)
المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٧٧)
نحت بارز علي الخشب يمثل النبي دانيال بين
الأسود من باويط - الآن بمتحف برلين



شكل(٧٨)
إفريز من الحجر الجيري - مجهول المصدر - القرن السادس أو السابع الميلادي



شكل(٧٩)
قطعة من الحجر الجيري تمثل قديسين واقفين و أخر جالس - المتحف القبطي بالقاهرة







شكل(٨٠)
قطع من الحجر الجيري تمثل قديسين علي ظهور جيادهم
القرن السادس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة

" و قد عثر في كنيسة العذراء الطاهرة (دير العذراء) على قطع حجرية عبارة عن شكل تفصيلي يظهر فيه الحواريون و كبيرهم"الرئيس" شكل (٨١) .(١)
و من القطع الحجرية ما يمثل القديسة ثكلا مصورة علي الهيئة البيزنطية من القرن السادس و فوق رأسها الصليب شكل(٨٢) .
" و هذا الاسم تردد علي ثلاثة قديسين في الكنيسة البدائية :

الأولى طبقاً لأقاويل القديسين " مشكوك في صحتها " أن باول كان معبوداً آنذاك وكان رسول السيد المسيح عليه السلام ، اغتصب العذراء ثكلا و التي تبعت خطواته بعد ذلك الحين ، و قد حُكم عليها " بعد ادانتها " ان تحرق و هي علي قيد الحياة وذلك لرفضها الشديد لزواجها من خطيبها و لكنها انقذت بواسطة معجزة . وقد عانت كثيراً من تقلبات الدهر قبل موتها . و هذه المعبودة كانت مبجله في مصر من المكان المقدس في الصحراء الليبيه – قريباً من مكان القديس مينوس – و لم تعتبر ثكلا قد عبرت إلى محيط المقدسات الدينية المسيحية ، و التي ذكرت القديسين الآخرين .

الثانية كانت أم الشهيد أبولوس ، و استشهدت مع أخوها القديس ايسي وصديقه باول و كان يوم عيدها هو ٤ كيوخ .

الثالثة كانت رفيقة القديس ماقرينوس و الذي يحتمل أن يكون الشهيد الثاني مع القديس ماكرابوس من الاشمونيين ، و عيدها الديني يوم ١ برهامار .و قد مثلت المعبودة ثكلا في صورة في المعبد الجنائزي في واحة الباجوات في الصحراء الغربية ، و هي تظهر بمحاذاة القديس باول و السيدة العذراء " (٢)

و كذلك مثلت علي قطع أخرى من حجر الكلس شكل (٨٣) علي هيئة رأس و هي تحمل بعض صفات أسلوب القرن الرابع أو الخامس و هو أكثر طبيعية و يقترب بشدة من الأسلوب الإغريقي و الذي من المفترض أنه استمرار للأسلوب الموجود في الإسكندرية ، و هذا الشكل لم يعرف اقليمه .

ونجد على كتلة حجرية شكل (٨٤) على كلا جانبيها حيوانان بينهما حمل عيد الفصح تحت رأس القديس جون ، وكذلك مع نحت لصليب على رأسه .

---

(1) Otto F.A Meinardus and Marie – He`le`ne Rutschowscaya : " Coptic Art and moments through two Millenia " , Edited and introduced by Gawdat Gabra , the American University in Cairo , press 1999 , P.182.

(2) Aziz S.Atiya : The Coptic encyclopedia , vol. 2 , p. 541 , p. 540.

وقد عثر على تمثال الراعى الصالح فى مرسى مطروح من الجبس ، يمثله واقفاً وخروفان صغيران على كلا جانبيه وثالث فوق منكبيه . ويرجع تارخ هذا التمثال إلى القرن (٤ – ٥م) وهو موجود الآن بالقسم الخاص للفن القبطى بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية شكل (٨٥) ومضمون هذا التمثال من الناحية الدينية والفلسفية نوضحه من خلال التعرف على كل عنصر وما يدل عليه من معنى :

أولاً : بالنسبة للخراف الموجودة ، فأننا نجد أن فى الكتاب المقدس كان السيد المسيح يشبه الشعب المتقبل لكلمة الله بالخراف ، والشعب ضد كلمة الله بالذئاب .

ثانياً : أما بالنسبة للراعى فهو يرمز لشخص السيد المسيح ، فقد كان السيد المسيح يقول "أن هو الراعى الصالح"

وقد أختار الفنان فى هذا التمثال موقف صلب السيد المسيح وعبر عنه برمزية فى أغلب التكوينات الفنية . ولكن الفنان هنا عبر عن موقف الصلب بشكل عميق ورمزى . فشخصية الراعى الواقف أمامنا هو رمز للسيد المسيح نفسه . ووراء ظهره تمثال لعمود من أعمدة المبانى ، ثم إذا تتبعنا التكوين الفنى لهذا التمثال نجد أن هناك خروفاً على يمين الراعى وأخر على يساره . وهما يرمزان إلى اللصين الذين صلبا على جانبى السيد المسيح . وأما العصى التى يمسك بها الراعى فقد تعمد الفنان عن عمد أن يضعها فوق رأس الخروف الموجود على جانبه الأيسر ، وهى تدل على القيادة ، فالعصى رمز القيادة والرعاية . ولهذا نجد أن القساوسة دائماً يمسكون بعصى طويلة فهى ذات مغزى رمزى وتسمى (عصى الرعاية) ، أما عن سبب وضعها فوق رأس الخروف الموجود على الجانب الأيسر دون الأخر! فمرجعه أن اللص الذى كان مصلوباً على الجانب الأيسر للسيد المسيح كان يجدف عليه ويستهزء به بعكس اللص الأخر .

فالفنان يقصد من هذا التعبير أن يقول " أن عين الله دائماً على الشخص الخاطئ فالله دائماً يريد اصلاح أمر كل شئ مخطئ . وقد وضح السيد المسيح هذه المعانى فى (مثل هذا الخروف الضال) عندما قال : إن كان عند أحدكم مائة خروف وضل أحدهم فإن الراعى الصالح هو الذى يترك التسعة وتسعين ويذهب للبحث عن ذلك الخروف الضال لكى يرجعه إلى الحظيرة .

أما عن الخروف الموجود فوق كتف الراعى . فهو يمثل مدى حب الراعى لخرافه فهو مثال رائع للقائد ورعيته ويعبر عن تواضع وحنو ومحبة القائد للرعية . ثم بعد ذلك إذا تتبعنا التكوين ، فإننا نلاحظ أن نسب جسم الراعى مضغوطة فهى نسب غير طبيعية .

فالفنان هنا ربما يريد أن يبين فى أسلوب تعبيرى مدى ثقل المسئولية التى كان يتحملها السيد المسيح تجاه رعاية شعبه . ولزيادة تأكيد هذا المعنى فقد بالغ الفنان فى حجم الخروف الموجود فوق أكتاف الراعى بالنسبة للخروفين الأخرين وهذا من المعانى الفلسفية التى يحتويها هذا التمثال . أما عن التكوين الفنى فهناك اتزان



شكل(٨١)
إفريز من الحجر الجيري - كنيسة العذراء الطاهرة (دير العذراء) - جبل الطور



شكل(٨٢)
نحت بارز من الحجر الجيري يمثل إستشهاد القديسة تكلا - متحف بروكلين نيويورك



شكل(٨٣)
رأس القديسة تكلا - القرن الرابع أو الخامس الميلادي - المتحف البريطاني - لندن



شكل(٨٤)
كتلة من الحجر الجيري عبارة عن أسود و راس القديس جون - القرن الخامس الميلادي - مجموعة Fred & Florence



شكل(٨٥)
تمثال الراعي الصالح من خامة
الجبس - القرن (٤-٥ م) المتحف
اليوناني الروماني بالأسكندرية

واضح للكتل الموجودة ويؤكدها وضع الخروفين عن يمين ويسار الكتلة الأساسية . كذلك نجد أنه رغم تعدد عناصر التمثال إلا أن بينهما ترابط . حتى أن الخروف الموجود على يمين الراعى رغم أنه منفصل عن التكوين إلا أن أتجاه رأسه ونظره إلى الراعى يدخله فى ترابط مع التكوين الكلى للتمثال . أما عن أسلوب معالجة السطوح فالفنان يميل إلى كثرة التفاصيل .

" وهناك قطعة من الجرانيت أو الرخام منحوت عليها بالنحت البارز مشهد لسيدنا عيسى عندما كان طفلاً شكل(٨٦) ويظهر الجزء العلوى منه فقط وعلى يمينه شخص جالس بصورة جانبية برأسه وأكتافه ومستمراً فى عمل الاستحمام لسيدنا عيسى الطفل عليه السلام وعلى يمينه إمرأة واقفه تأخذ ماء الورد من إناء وتسكبه على سيدنا عيسى الطفل ، وأعلى الصورة يوجد مشط ذو أسنان طويلة ولم يعرف بالتفصيل من الفن البيزنطى ولا حتى من الفن القبطى مكان أستحمام سيدنا عيسى عليه السلام " (١)

ومع بداية القرن السادس والسابع الميلادى ظهرت حركة تحطيم التماثيل والأيقونات وكما أشرنا من قبل أن مصر قد تأثرت بهذه الحركة أيضاً . فبالنظر إلى منحوتات القرن السادس والسابع الميلادى وجدنا فى بعض المنحوتات أثر طمس معالم اللوحة كشكل (٨٧) والمعالم المطموسة للعذراء وهى تحمل سيدنا عيسى ، وكذلك شكل (٨٨) الذى يمثل أفريز به ثمانى فجوات بداخل كل منها نقوش لصور مشوهه كانت تمثل سبعة من الحواريين ، والصورة الثامنة منها للسيد المسيح ، وفوق العصابة كتابة قبطية محفورة بأسمائهم .

الموضوعات الدنيوية :-

تدل الطبيعة الجغرافية والبيئية فى مصر على عظمة تأثيرها فى الفن ، وجميعها أدت إلى أحاسيس ساكنة تجلت فى بساطة الأعمال الفنية وخلوها من التفاصيل . وما البساطة إلا نوع من الجمال الفنى ، وهذا وجدناه على سبيل المثال فى بساطة نحت الجسم البشرى والتغاضى عن بعض التفاصيل بالمقارنة بالفن اليونانى والرومانى وكذلك فى ملابس الأشخاص القليلة الثنيات ، وهذه الصفات جعلت الفن القبطى فناً يهتم بالموضوع أكثر من اهتمامه بالشكل والتفاصيل الشكلية ولهذا فقد أهتم الفنان بتوازن المساحات وملئ الفراغ .
ومما لاشك فيه أن الفنان القبطى قام بتوزيع موضوعاته التى تناولها ، ومن أهم وأكثر هذه الموضوعات الصيد بأنواعه وأشكاله المختلفة.

صيد الأسماك :

نحت الفنان القبطى على جزء من كورنيش من الحجر الجيرى ويحمل رقم ٨٠٠٢ بسجل المتحف القبطى بالقاهرة مناظر مراكب وصيادين يصطادون السمك، وهذه

(1) Aziz S.Atiya : The Coptic encyclopedia , volume. 2 , p. 541 , p. 540.

القطعة محفوظة بالمتحف القبطي و مؤرخة في القرن الرابع أو الخامس الميلادي شكل (٨٩) وهي مزدانه بمنظر لرجل يجلس في زورق يصيد السمك على غرار قوارب الصيد المصرية القديمة ، ويعشش طائران على زهور البردى واللوتس ويحف بالمنظر إطار ذو زخارف على شكل القلوب وحبات اللؤلؤ ، كما قام الفنان بترتيب المناظر فوق بعضها في منظر يماثل ما أتبع في النحت المصري القديم ، و المنحوتة من حفريات أهناسيا بمدينة بني سويف .

و بالرغم من البساطة التي عبر بها الفنان القبطي إلا إن الموضوع يفيض غنى نابضاً بالحياة و الحركة الدائبة التي تتجلى في الصياد و هو يقبض بكلتا يديه علي المجدافين ، جالساً القرفصاء ، فوق ظهر الزورق ، كما نرى الحركة تتمثل في سمكة تتجه من أسفل إلى أعلى بينما الأخرى تقابلها هابطة من أعلى إلى أسفل ويُرى أيضاً منظر الطائر يرقد فوق قمة زهرة اللوتس الكبيرة و تقف الأخرى خلفها علي نفس الزهرة .

و تبدو المنحوتة مليئة بالحيوية التي تزيد الموضوع ثراء . ومع هذا فلم يعر الفنان أهتماماً بالتفاصيل الدقيقة حيث شغل الموضوع و التعبير الحركي بتداخل العناصر واندماجها و ترابط كل فكرة ، و أخرجت في النهاية موضوعاً كاملاً ، ذلك باستثناء ملامح وجه الصياد الذي مُثل ببساطه واضعاً فوق رأسه ما يشبه العمامة. وقد زين الإطار الخارجي للمنحوتة بأوراق الشجر التي تشبه القلوب مصطفة فوق بعضها ، شاغلاً الفراغات التي تحدثها قمة الورقة العليا و قاعدة الورقة السفلي بحبات مستديرة متماثلة .

" فقد أخرج الفنان هذا النحت الرقيق بنقش خفيف البروز ، وتبدو عناصر المنظر كل على حدة سليمة النسب بين بعضها البعض غير متوازنة ، و مع ذلك لا يفتقر التكوين إلى الانسجام . و تتدفق تفاصيل المنظر بالحيوية و خصوصاً الطائران و الصياد الجالس القرفصاء .

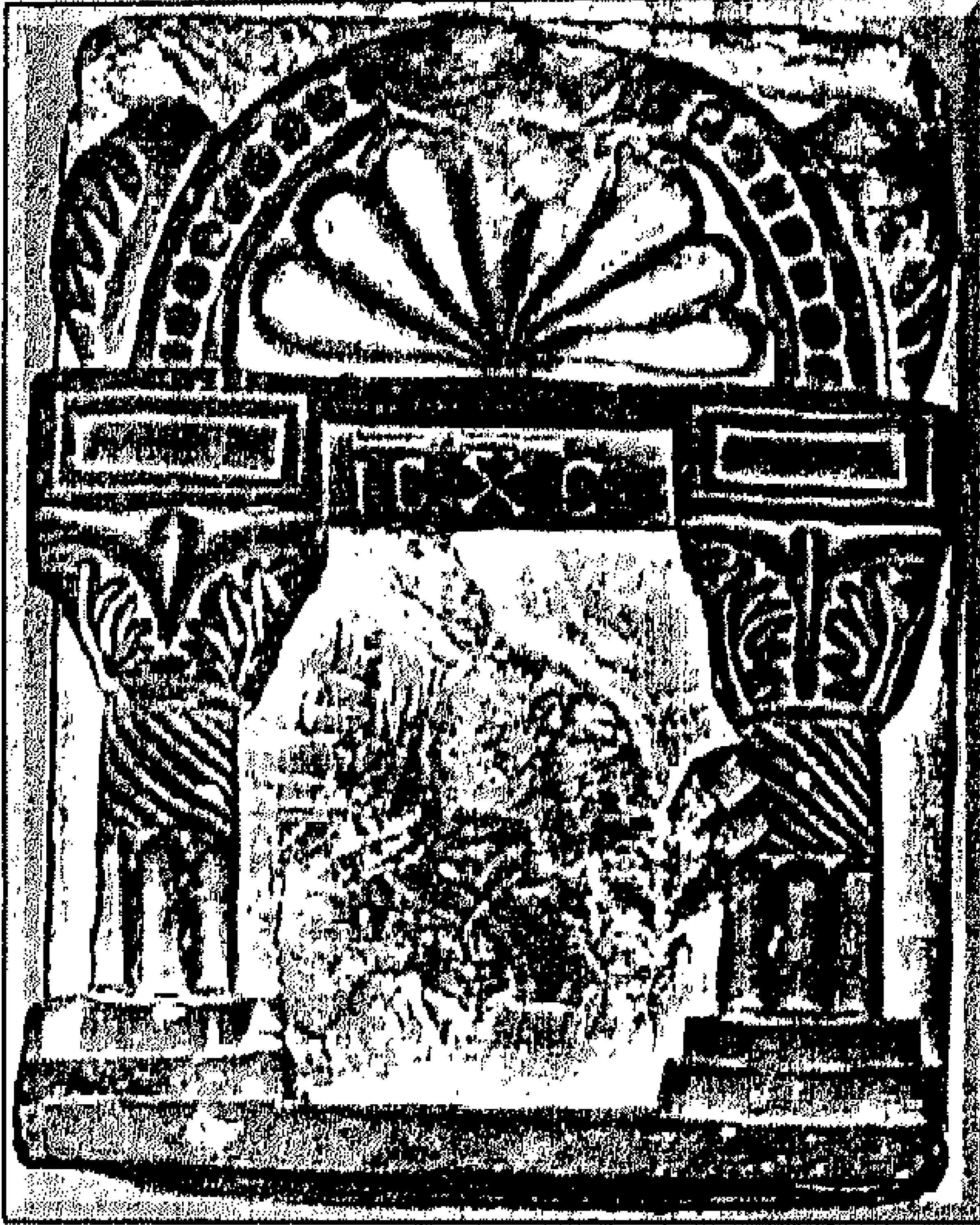
و الزخارف التي على شكل القلوب إغريقية الأصل ، و معظم المناظر النيلية في الفن القبطي تظهر في النسيج و على الأفاريز الخشبية ، و لكنها نادرة التمثيل على الحجر . فلهذه القطعة أهمية خاصة اذا احتفظت لنا في وضوح غير عادي بتقليد مصري قديم لموضوع كان عمره آنذاك حوالي ثلاثة ألاف عام ، فالصيد في المستنقعات يعد من المناظر المحببة المصورة علي جدران مقابر الأشراف وخصوصاً في الفترة من الأسرة الخامسة حتى الأسرة الثامنة عشر ." (١)

و هناك قطعة أخري من الحجر الجيري شكل (٩٠) عليها منظر صيد سمك تمثل صياد يصطاد بحربته و بجواره زهور اللوتس و البردي ، و يظهر

(١) جودت جبرة : مع اسهامات لأنتوني الكوك ، المتحف القبطي و كنائس القاهرة القديمة ، ترجمة : وجدي رزق غالي ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، دار نوبار للطباعة- القاهرة ، سنة ١٩٩٩ ، ص ٦٩ .



شكل(٨٦)
قطعة منحوتة من الجرانيت أو الرخام عليها منظر يمثل طفل في حوض بين سيدتين - القرن الخامس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة




شكل(٨٧)
لوحتان عليهما واجهة بعقد محمول تمثل صور مشوهة كانت للعذراء تحمل المسيح
القرن (٦-٧ م) - المتحف القبطي بالقاهرة



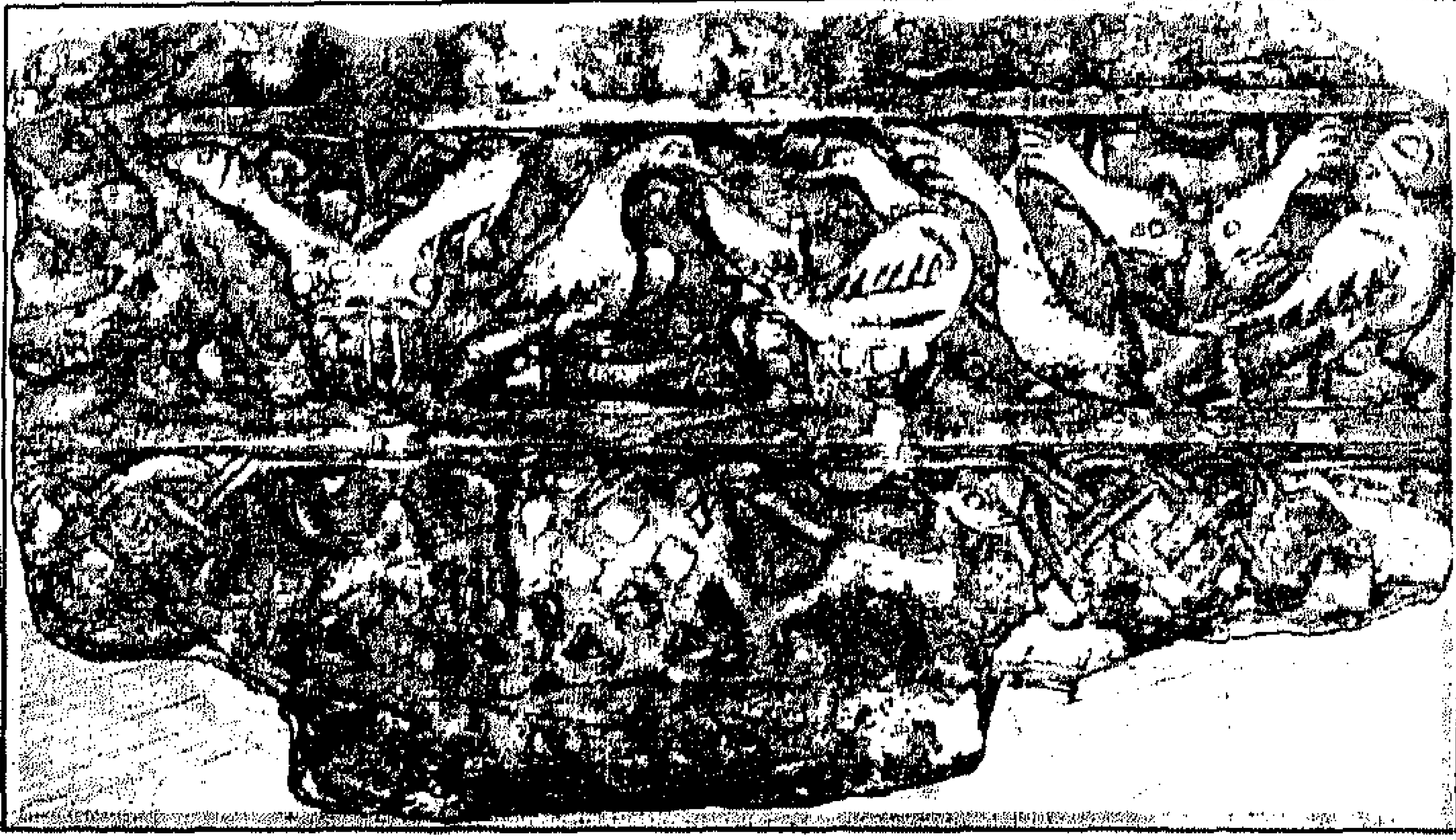
شكل(٨٨)
افريز مكون من ثماني فجوات بداخل كل منها نقوش لصور مشوهة كانت تمثل سبعة من
الحواريين و السيد المسيح - القرن (٦-٧ م) - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٨٩)
جزء من قوس عقد من الحجر الجيري -"قفط؟- القرن الرابع أو الخامس الميلادي



شكل(٩٠)
قطعة من الحجر الجيري عليها منظر لصيد السمك
القرن الخامس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٩١)
جزء من إفريز من الحجر الجيري يمثل منظر طيور و أسماك
المتحف القبطي بالقاهرة

السمك أسفل الصياد . و هذا المنظر يشبه كثيراً المناظر التي كان يرسمها المصري القديم علي جدران مقابره .
و كذلك تناول الفنان القبطي مظاهر الطبيعة من خلال تصوير نهر النيل تسبح فيه الأسماك بحرية و صور أيضاً الطيور ترفرف فوق صفحة الماء المتلائي الهادي شكل (٩١) الذي يمثل بعض أشكال الطيور تسبح محدقة لاصطياد طعامها من الأسماك الصغيرة .

و هناك أيضاً قطعة من الحجر الجيري تفيض بموضوع متكامل ليبرهن الفنان علي مهارته الفائقة و أسلوبه السهل البسيط و أدائه المتميز و خياله الواسع ، و قد اتحدت جميع عناصر الموضوع الفني في النهاية قوية و معبرة .
و هذه المنحوتة شكل(٩٢) تحمل رقم (٤٦١٤ : ٤٦١٨) بسجل المتحف القبطي و هي محفوظة به ، و قد عُثر عليها في أهناسيا بمدينة بني سويف ، ويرجع تاريخها إلى أواخر القرن الرابع و بداية القرن الخامس الميلادي و هي عبارة عن عقد منحوت عليه بالنحت البارز حيث يظهر علي يمين المشاهد أوراق الأكانتس ثم سمكة نيلية كبيرة تندفع نحو تلك الأوراق لتأكل منها ، و يغطي ذيلها ورقة من أوراقه ، و يغطي جسم السمكة قشور متدرجة واحدة فوق الأخرى وتظهر الزعانف و الذيل و الفم بوضوح .
كما تنمو زهور اللوتس وسط أوراق الأكانتس و يظهر بين كل وحدة من هذه الزهور شكل بطة ثم شكل بطة أخري تلتقط سمكة صغيرة من الماء ، ثم سمكة كبيرة يرتفع ذيلها إلى أعلى و هي تختلف في شكلها عن السمكة سالفة الذكر حيث تخلو من القشور ، و قد يقصد الفنان بذلك التنوع حتي لا يتسلل الملل إلى نفس المشاهد ، و يلي تلك المشهد بطة تسير نحو أوراق الأكانتس لتأكل منها أيضاً، ويظهر التنوع الحركي من خلال البطة المتجهه نحو الأوراق بينما الأخرى تأكل .
و هذا الموضوع مأخوذ أيضاً من موضوعات الفن الفرعوني ، و لكن تناولها الفنان القبطي بأسلوبه حيث جعل زهرة اللوتس تنمو وسط أوراق الأكانتس وأضاف أيضاً فوق الزهرة خطان مستعرضان فوقهما ثلاثة من الحبات الكروية البارزة و جعلها تبدو كوحدة زخرفية تفصل عناصر اللوحة .

و قد استخدمت مناظر الطيور و الأسماك أيضاً لتزيين بعض الأحواض ، فهناك قطعة من حجر الكلس عبارة عن حوض لتبريد المياه مزينة بالنحت القليل البروز بأشكال الأسماك و الطيور النيلية و النباتات و يتوسط المنظر وجه له فم مفتوح لخروج الماء الجاري منه شكل (٩٣) .

صيد الحيوان : -

مع أن موضوع صيد الحيوانات قد أخذ من الفن الفرعوني إلا أنه أتخذ ثوباً من الفن اليوناني و الروماني ، فنجد أن بعض الصيادين في الأعمال الفنية يلبسون علي غرار الملابس اليونانية و الرومانية كالقميص القصير (فوق الركبة)

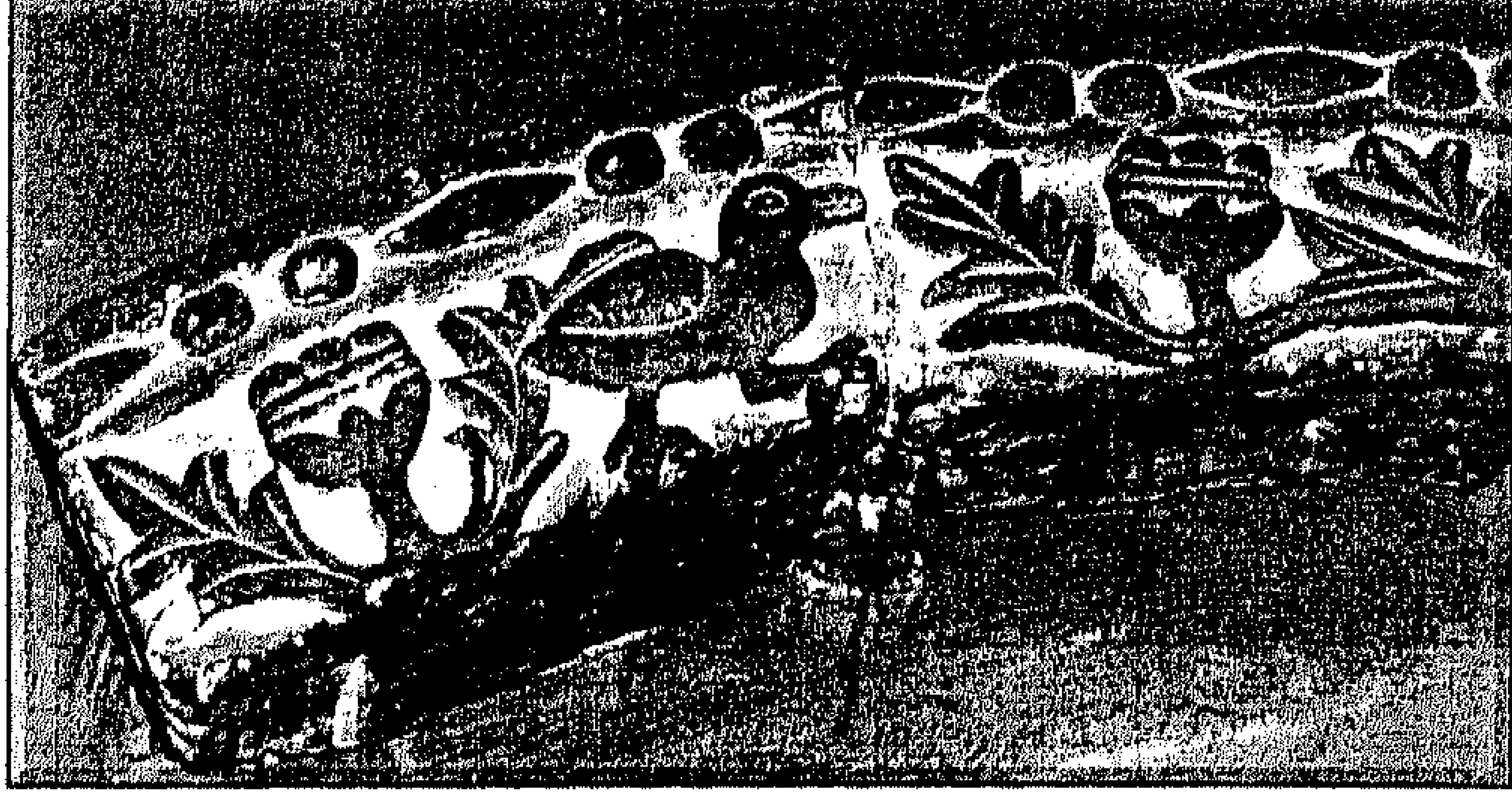
و الصدرية الرومانية المشهورة ، و كذلك في شكل خصلات الشعر الملفوفة " و يرجع هذا لسيادة بعض المظاهر الحياتية و العادات الاجتماعية كالزي الروماني ، و لذا أبرزه الفنان القبطي في منحوتاته و إن كان قد خالف التقاليد المتبعة كإظهار بعض التفاصيل في الفن المصري القديم غير الهامة في المنحوتات مقتبساً إياها من الفن اليوناني و الروماني لإضفاء بعض الثراء علي المنحوتات و كثرة الخطوط و الثنيات و قد بدأ ذلك غريباً في الفن مما يصح أن يطلق عليه لفظ اقتباس " (١)

و هناك منحوتة صغيرة من الحجر الجيري تحمل رقم ٦٤٧٠ بسجل المتحف القبطي بالقاهرة شكل (٩٤) و هي مستطيلة الشكل عليها بالنحت البارز العالي الأقرب إلى التجسيم منظر يمثل صياداً عاري الجسد يثني قدمه اليمني نحو الخلف و ممسكاً بقوسه و سهمه مصوباً أياه نحو حيوان (من المحتمل أن يكون لبؤه) و قد أدار رأسه نحو الصياد مكشراً عن أنيابه ، و خلف الصياد نحت لعمود.
و قد بدت الحركة في النحت متمثلة في انطلاقة الصائد و ذعر الفريسة التي يوجه إليها السهم ، و حدث التبادل الحركي بين الرجل المتقدمة و الأخرى المتأخرة ، وقوائم الحيوان الخلفية و الرجلين الأماميتين اللتان تهشمتا . و لم يبد لها أي أثر يدل علي حركتهما ، و هذه الحركة التي تشير إليها قد بدت مصطنعة و يشوبها التعبير المسرحي ، كما أن الجمود قد ظهر علي وجه الصائد ، و افتعل الفنان الخوف البادئ علي وجه الحيوان بفتح الفم و إخراج اللسان ومحاولة الفرار بينما بدا ضعف دراسة الأطراف واضحاً في عدم مراعاة النسب ، فإحدى رجلي الصائد أطول من الأخرى ، كما أن رأس الحيوان أكبر نسبة إلى جسمه ، وقد عالج الفنان بعض جوانب المنحوتة بأسلوب زخرفي يتبدي في معالجة شعر الحيوان و شعر الصائد بتخطيطات منتظمة و إضافة بعض العناصر النباتية والخطوط الغائرة في العمود المنحوت خلف الصائد ، و لا نغفل ميله أيضاً إلى الدراسة التشريحية في إبراز بعض عضلات جسم الصائد و الحيوان أيضاً .
و هنا يظهر تأثر الفنان ببعض مظاهر الفن اليوناني ، حيث تبدو من خلال البروز الشديد في المنحوتة لدرجة اكتمال استدارتها في بعض المناطق ، و كذلك خصلات الشعر المتجاورة هي أيضاً من عناصر الفن اليوناني التي تأثر بها الفن القبطي في تلك الفترة الزمنية .

و هناك منظر لحيوان يفترس حيوان أخر ضعيف علي إفريز من الحجر الجيري برقم ٧٠٣٤ بسجل المتحف القبطي بالقاهرة وهو من حفائر أهناسيا بمدينة بني سويف و يرجع تاريخه إلى أواخر القرن السادس أو السابع الميلادي شكل (٩٥) وعليه بالنحت البارز أشجار الكروم يتخللها أقصي اليسار لبؤه تقوم بإرضاع

---

(١) إسحق دانيال عبده : النحت القبطي و مدي تأثره علي فن المجسمات الإسلامية في مصر ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان ، ص ١٥ .



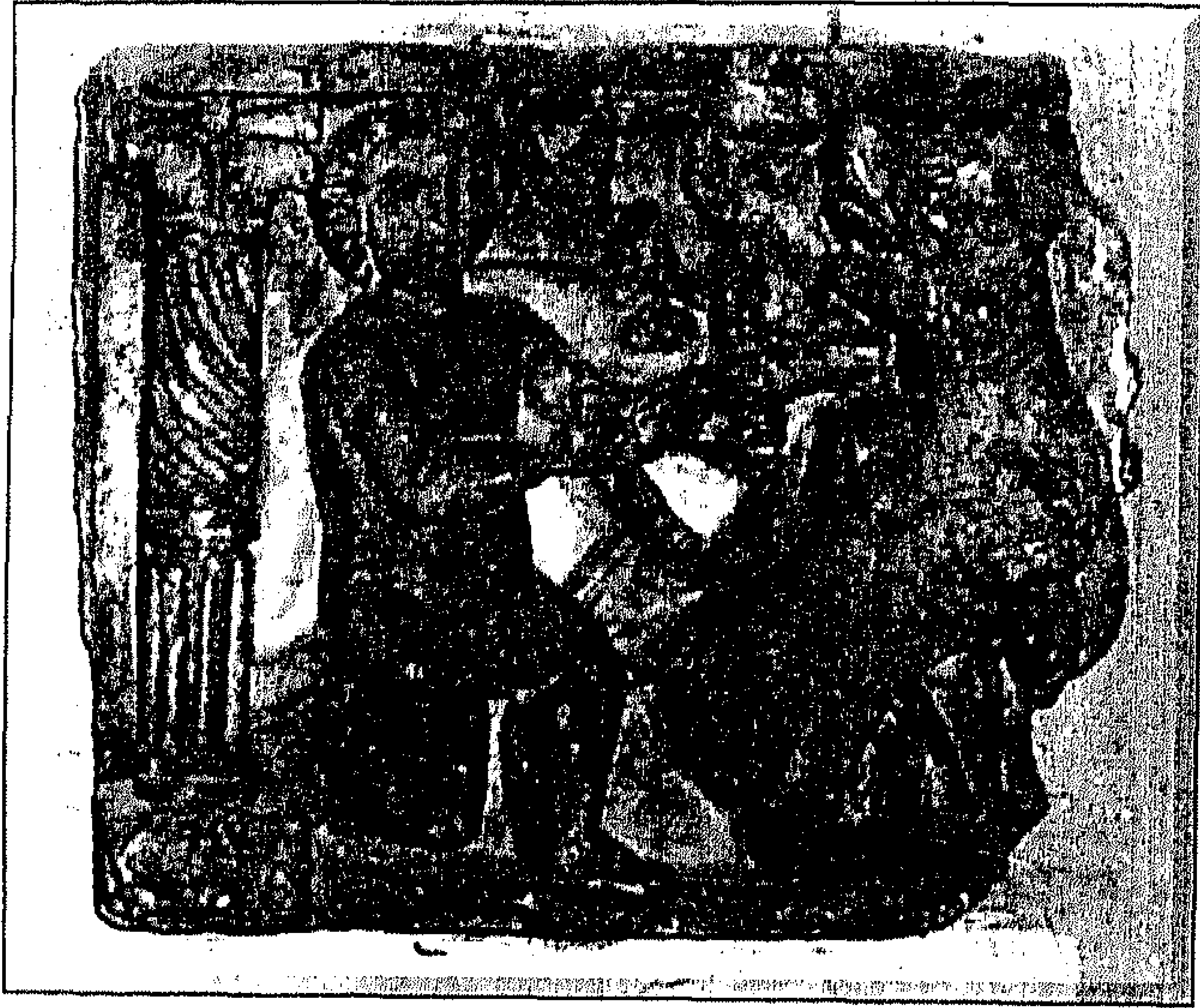




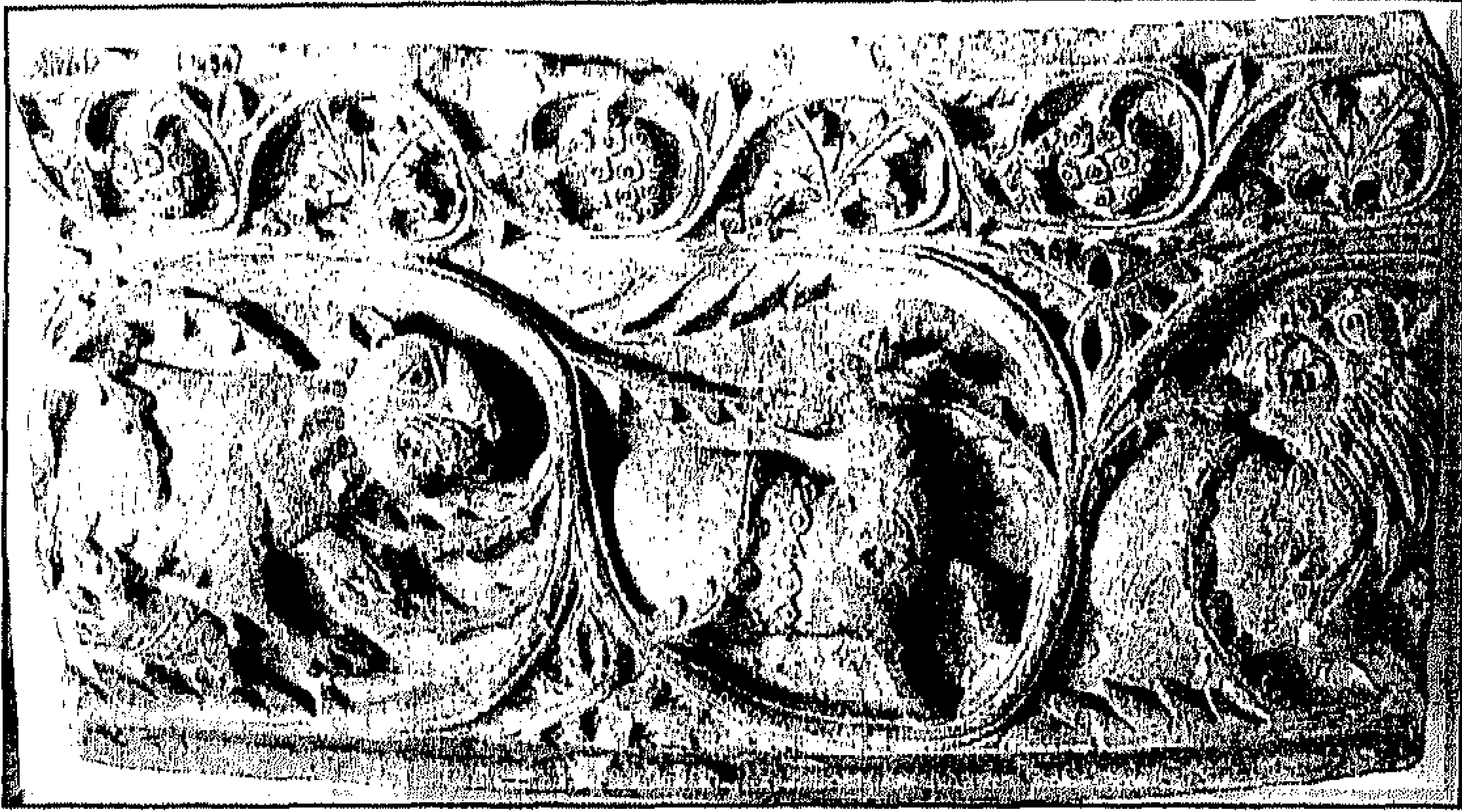
شكل(٩٢)
عقد من الحجر الجيري عليه مناظر الأسماك و الطيور - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٩٣)
حوض لتبريد المياه من حجر الكلس - القرن الخامس الميلادي - من مجموعة Fred & Florence



شكل(٩٤)
قطعة من الحجر الجيري لصياد يصطاد حيوان
المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٩٥)
جزء من إفريز من الحجر الجيري - الفيوم؟ - القرن السادس أو السابع الميلادي

شبلهـا الصغيـر ، و في منتصف المنحوتة غزال يلتفت خلفه نحو الشبل بينما هو يجري خوفاً من الأسد الذي نُحت علي أقصي اليمين و هو يكشر عن أنيابه ، و في الجزء العلوي من المنحوتة نري زخرفة من أوراق الكروم و عناقيده .
و مما يجدر ملاحظته أن الفنان قد بالغ في إبراز الرؤوس و الصدور أخذاً في الدخول بمنظور حتي تختفي مؤخرة كل حيوان خلف الزخارف النباتية ، عدا الشبل الصغير الذي يظهر كاملاً في المنحوتة ، و تتكون في النهاية ثلاثة دوائر نباتية من الأكانتس داخل كل منها حيوان .
فقد بالغ الفنان في رؤوس الحيوانات ذات التفاصيل التي تظهر علي كل واحد منهم كما هو مألوف في تلك الفترة الزمنية بالنسبة للفنان ، أما باقي أجزاء الجسم فتخلو من تلك التفاصيل ، وقد اكتفى الفنان بالإشارة فقط إلى عضلات الوجه البادية على الأسد الذي يكشر عن أنيابه لبث الرعب في نفس الغزال بينما تظهر اللبؤة ذات ملامح تعكس تعبيرات الأمومة ، و قد بالغ الفنان أيضاً في نحت الأسد فيبدو أكثر ضخامة ذلك لإظهار القوة ، كما أن له خصلات شعر كثيفة تغطي صدره.
و قد اتضحت في المنحوتة ميل الفنان إلى الاستخدام الزخرفي كما ظهر في الغزالة أنها مزدانة بناقوس و حزام في رقبتها و بطنها الذي ظهر بالنحت خفيف البروز لأنصاف دوائر في تسلسل فوق بعضها فتبدو هلالية الشكل ، و في المنتصف دائرة أكبر بداخلها صليب .

فقد كانت الزخارف النباتية الملفوفة التي تحصر بداخلها الحيوانات محببة للغاية إبان العصرين الروماني و البيزنطي المبكر فنجدها مستخدمة في النحت المعماري و التصاوير الجدارية و النسيج ، و من المحتمل أن هذه القطعة تنتمي إلى إفريز يزين أحد الجدران الخارجية لكنيسة قبطية ، و قد يرمز الأسد الغاضب إلى الشر . و هذا النحت محفوظ في حالة ممتازة . و لا ينم المنظر على أية محاولة لمحاكاة الطبيعة إذ أن التركيز علي الزخرفة قد بلغ ذروته .

و بالمتحف القبطي قطع كثيرة تمثل مناظر للصيد منها شكل (٩٦) لأجزاء من إفريز يمثل مناظر للصيد في الغابات لحيوانات كالأسود والغزلان يطاردهم الصيادون . و كذلك إفريز أخر شكل (٩٧) يمثل مناظر صيادين يصطادون الحيوانات في الغابة . و في منتصف الإفريز شخص يحمل حيواناً صغيراً يمثل هذا الشخص الراعي الصالح و هو رمز للسيد المسيح .
و شكل (٩٨) لإفريز من الحجر الجيري يمثل اثنين آدميين يهجم على كل منهما أسد و الخلفية مناظر للنباتات .
و هناك إفريز آخر شكل (٩٩) يمثل إفريز عليه نحت لأسدين يطاردان غزلان الغابة ، حيث نجد الحيوانات نُحتت وكأنها علي خط دائري متتابعين ، وهناك ترديد بين رؤوس الحيوانات جميعاً ، و التصميم قوي و معبر ، و كذلك يتضح اهتمام الفنان القبطي بالعنصر الزخرفي في هذا العمل .

صور لأشكال الحيوانات و الطيور المتتابعة :-
فقد تميز النحت القبطي باهتمامه بالعناصر الزخرفية حيث شكّل عناصره الحيوانية و الآدمية فى قالب من الأشكال الزخرفية النباتية أو الهندسية ، فنجد أن الفنان القبطي ينحت بعض أشكال الحيوانات أو الطيور في وحدة منفصلة تحيط بها جامات نباتية دائرية تلف حوله وتتابع الحيوانات في أشكال منتظمة .
و قد نجح الفنان القبطي في كسر الجمود و التكرار و السمترية بين العناصر بعضها البعض فحّرك رؤوس الحيوانات و الطيور و جعلها في اتجاهات مختلفة ولكن بينها ترديد واضح ، و كذلك نوّع في أشكال الحيوانات و مثال علي ذلك شكل (١٠٠) لإفريز يمثل حيوانات تدور حولها جامات دائرية و كل حيوان في وحدة منفصلة .
و أيضاً شكل (١٠١) لثلاثة أفاريز بنفس الاسلوب الفني فترى الحيوانات كل منهم في وحدة منفصلة و تدور حولها جامات دائرية .

و نري علي عقد من الحجر الجيري حيوانات و طيور تسير في اتجاه واحد وسط تفريعات النبات شكل(١٠٢) و لكن الفنان لكي يحدّ من التكرار و الملل جعل بعض من الحيوانات و الطيور تحرك رأسها إلى الخلف حتى تعطي للعمل الحيوية و الحركة .
و قد مثل الفنان القبطي مجموعة أفاريز أخرى لحيوانات تجري وسط تفريعات نباتية بمفردها كما في شكل (١٠٣)

و كذلك أدمج الفنان القبطي الشكل الآدمي و الحيواني في إفريز شكل (١٠٤) و يتوسط هذا الإفريز صليب و يحيط بالأشكال الآدمية (و التي تمثل أجزاء علوية لأشخاص آدمية) ، والأشكال الحيوانية (والتي تتمثل في الاسود والغزلان) ، تفريغات نباتية علي شكل جامات دائرية تحيط بكل شكل علي حده. " (١)

وهناك أيضاً ما يحتفظ به المتحف القبطي بالقاهرة ، مجموعة أخرى من الأحجار و الجص تؤرخ عادة بالقرنين السابع و الثامن الميلاديين ، و حفر عليها حفراً بارزاً مجموعة من العناصر الحيوانية و أشكال الطيور ، و بعضها متقابلان أو متدابران ، و يفصل بينهما شجرة أو ورقة نباتية و بعضها يتدلى من فمها أو منقارها زهرة أو ورقة نباتية رمزاً للفأل الحسن ، مما يعد من التأثيرات الساسانية التي تتميز بمناظر التقابل و التدابر و الانقضاض ، و قد شملت هذه المجموعة

---

(1) Gawdat Gabra : " Coptic Monasteries Egypt's Monastic Art and Archetecture " With a hestorical overview by Tim Vivan , The American University in Cairo press , Cairo , New York , p. 80 – 122 .

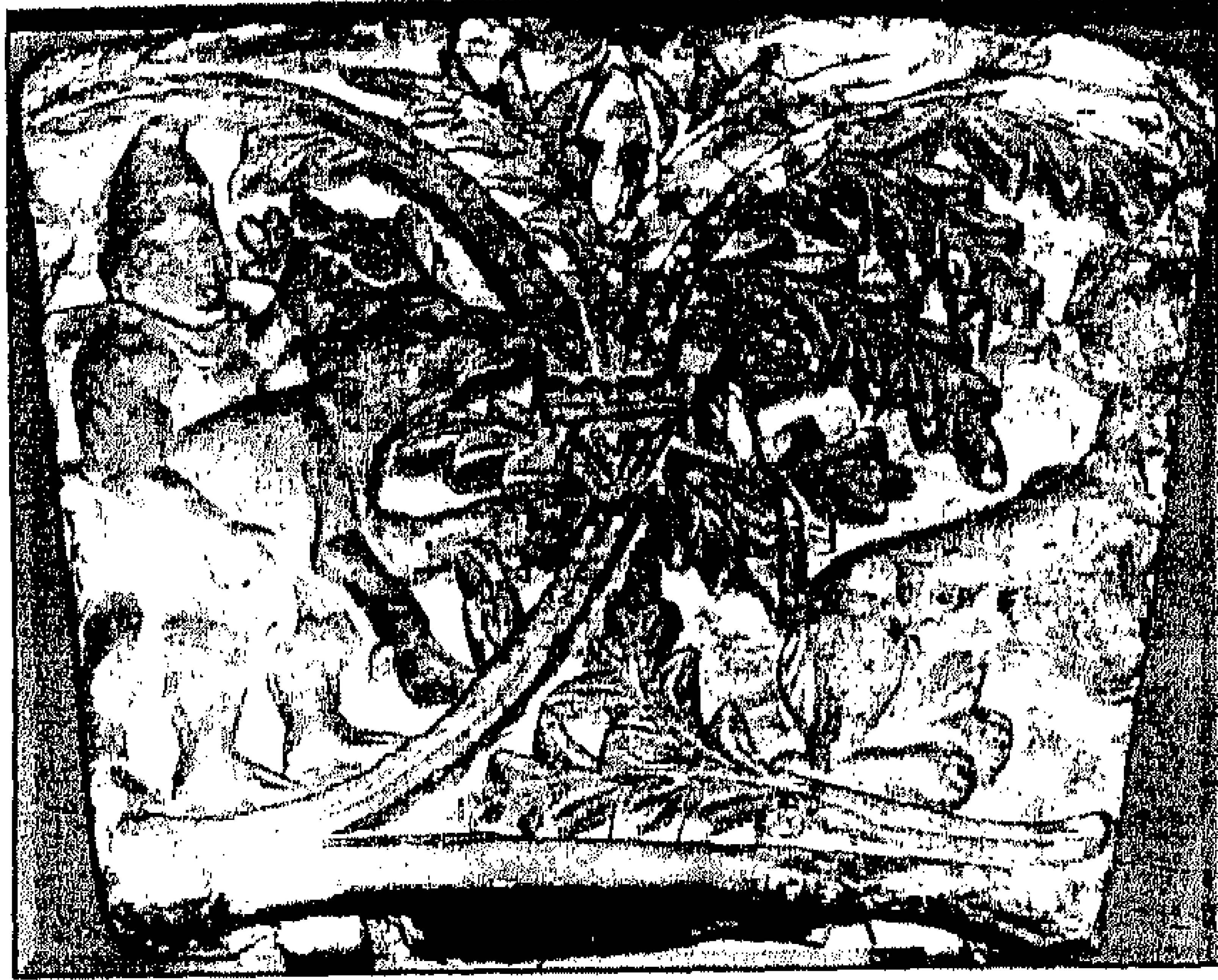


شكل(٩٦)
أجزاء من إفريز من الحجر الجيري تمثل مناظر صيد في الغابات - القرن (٥-٦ م) - المتحف القبطي بالقاهرة





بعض أجزاء الإفريز السابق





نفس الشكل السابق



شكل(٩٧)
إفريز من الحجر الجيري يمثل الصايدون يصطادون الحيوانات في الغابة - القرن(٥-٦م) - المتحف القبطي بالقاهرة



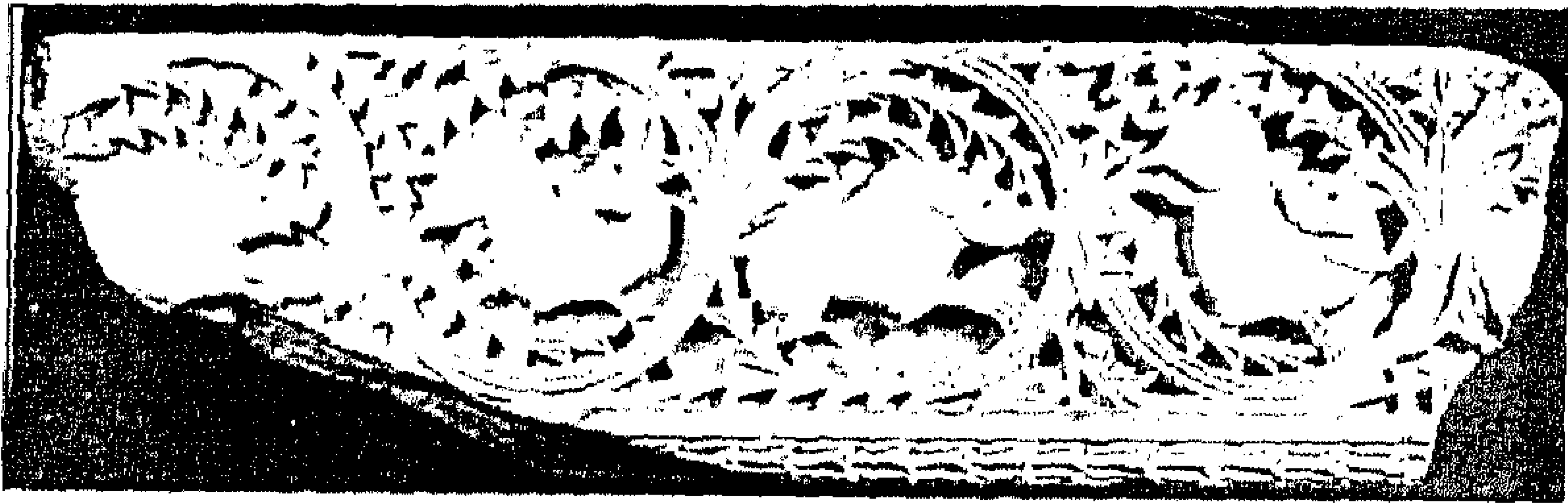
تفصيلة من المنظر السابق - لحامل الوعل



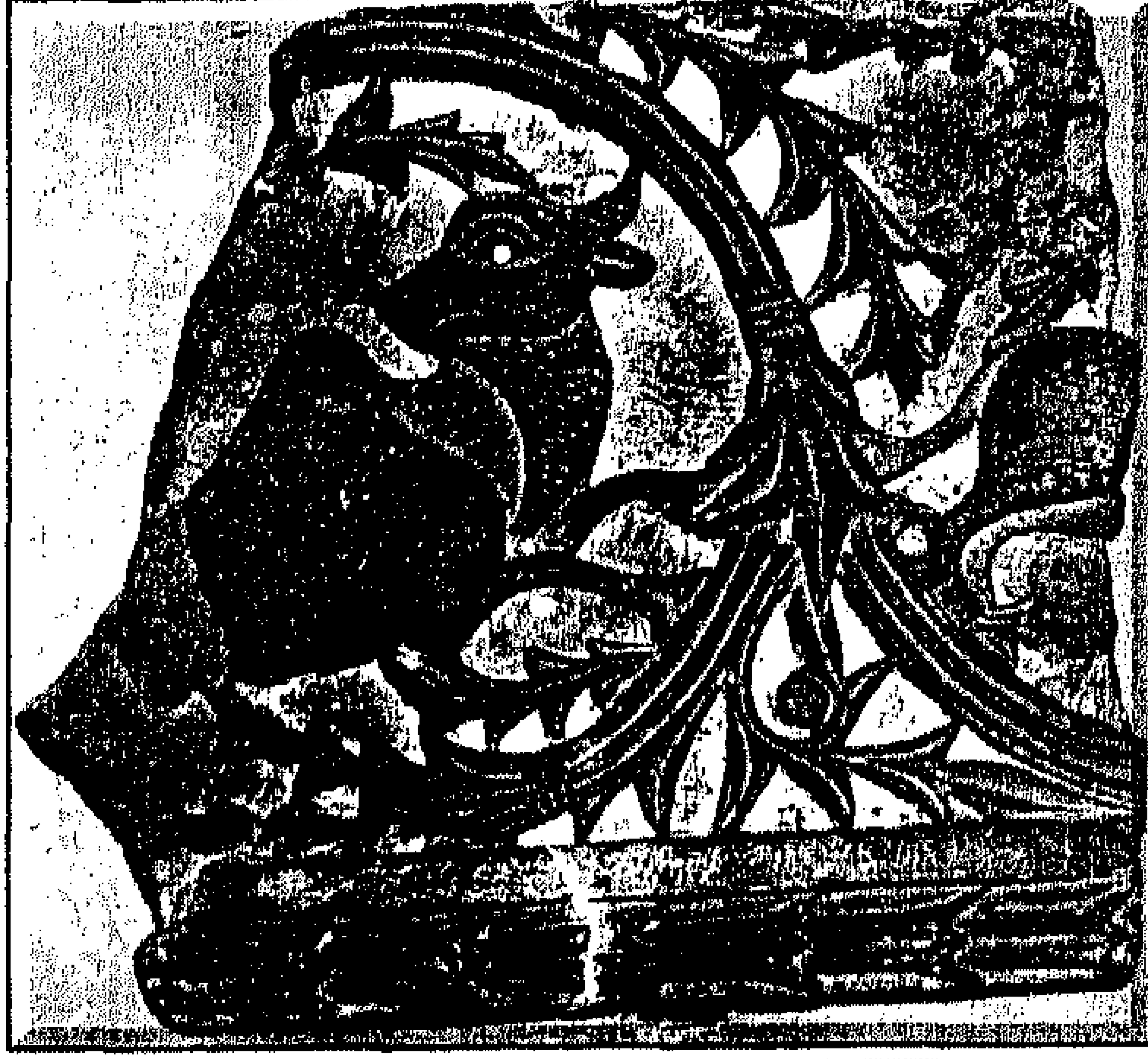
شكل(٩٨)
إفريز من الحجر الجيري يمثل آدميين يهاجم كلاً منهما أسداً المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٩٩)
إفريز من الحجر الجيري عليه نحت أسدان يطاردان غزلان الغابة - القرن السادس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٠٠)
إفريز من الحجر الجيري يمثل مجموعة من الحيوانات - متحف بروكلين

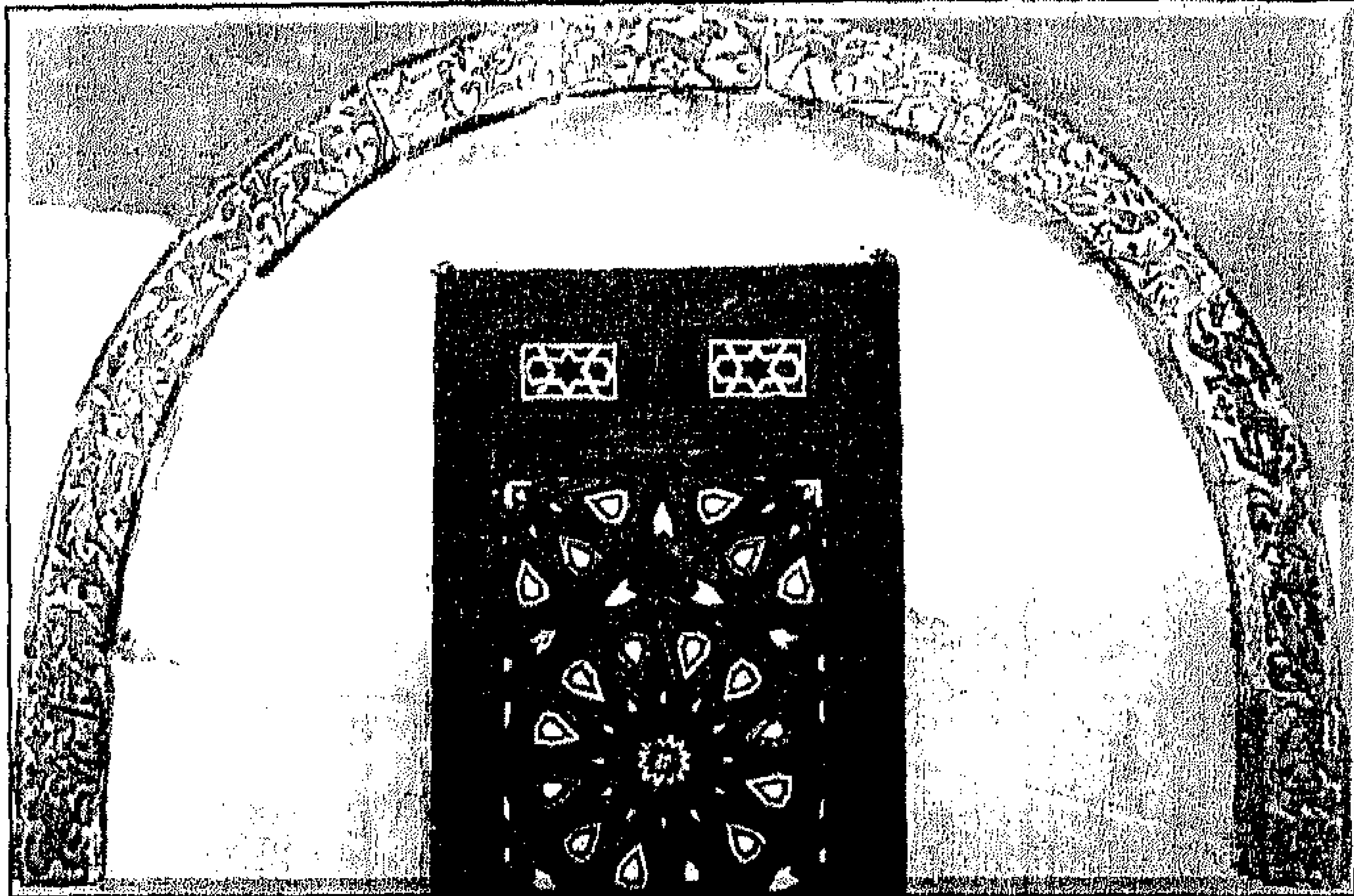




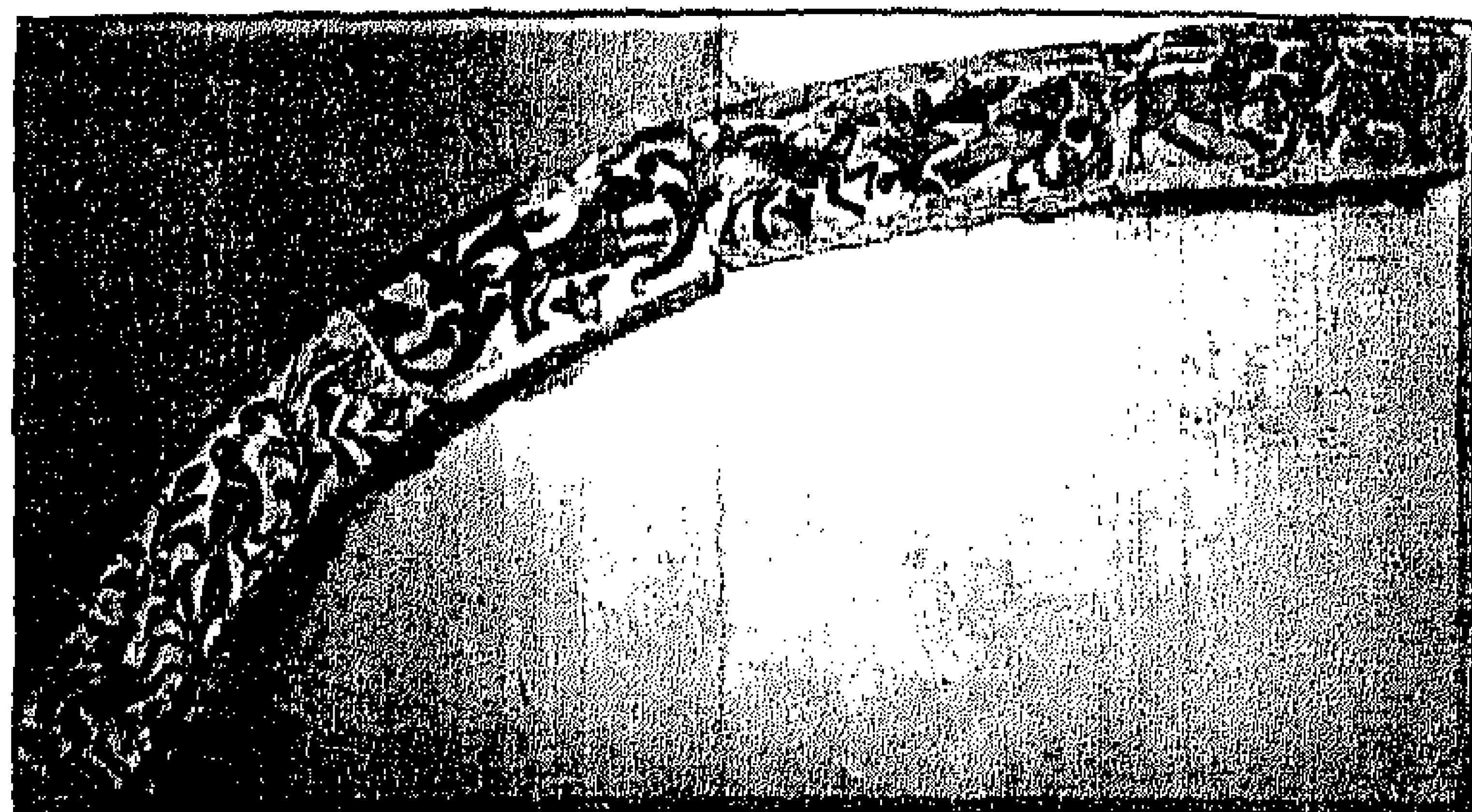




شكل(١٠١)
مجموعة من الأفاريز من الحجر الجيري تمثل أشكال
لحيوانات مختلفة و طيور تدور حولها جامات دائرية من
النباتات - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٠٢)
عقد من الحجر الجيري لأشكال حيوانات و طيور وسط تفريعات
نباتية المتحف القبطي بالقاهرة





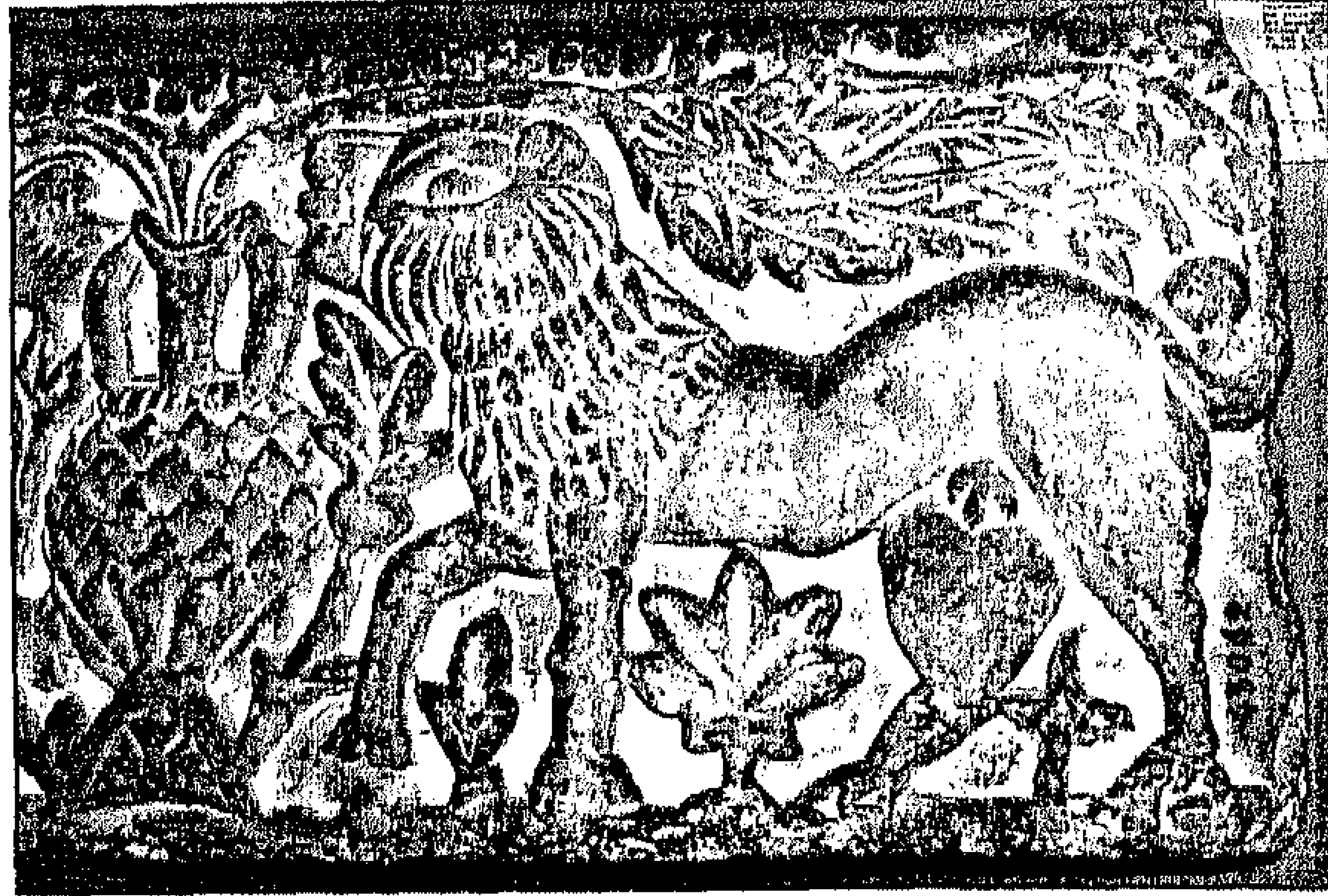








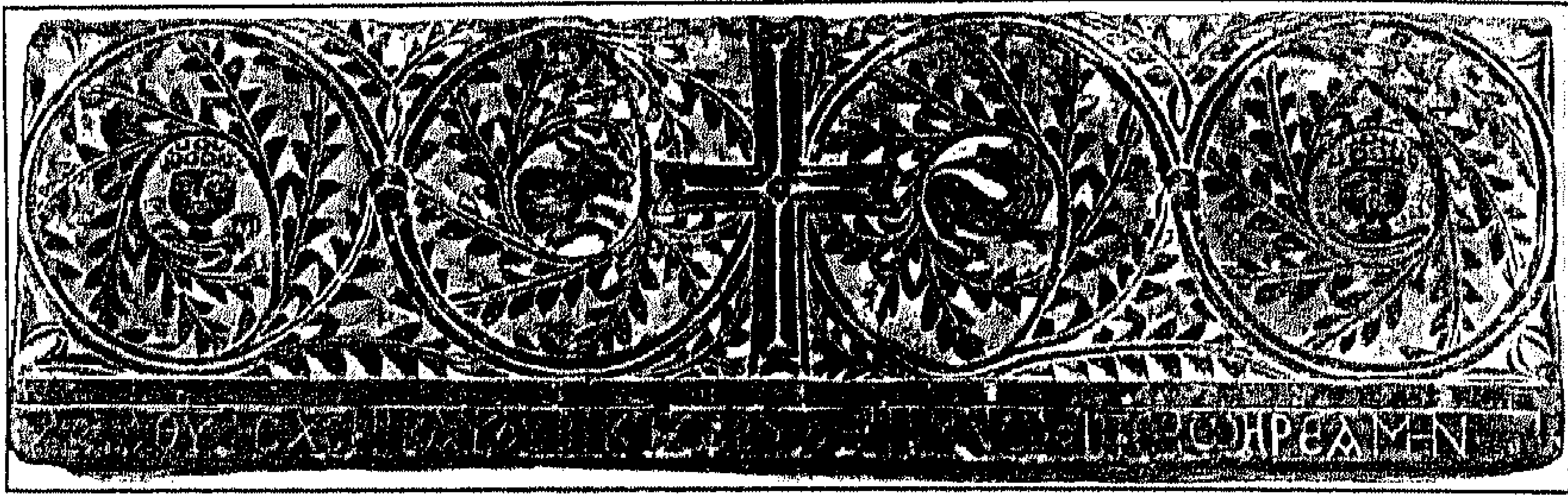
أجزاء من العقد السابق







شكل(١٠٣)
قطع نحتية تمثل حيوانات في حركة وسط تفريعات نباتية المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٠٤)
إفريز من الحجر الجيري لحيوانات و أشكال آدمية نصفية يفصل بينهما صليب في المنتصف - المتحف القبطي بالقاهرة

الزخرفية مناظر الأسود و الوعول و الخنازير البرية و الطواويس و الحمام والأرانب و الأسماك و غيرها كما في شكل (١١) .
و لعل من أبرز ما تتميز به هذه الزخارف استخدام الرمزية لدي الفنان في كل عنصر من العناصر التي حفرها أو رسمها ، بحيث لكل منها رمزه الديني في العقيدة المسيحية هذا بجانب الكتابات القبطية و العربية .

جني ثمار العنب :-

هناك إفريز من الحجر الجيري الصلب و نقوشه متوسطة العمق ، و تنقسم إلى مجموعة لوحات من رقم ٧٩٦٠ إلى ٧٩٦٤ بسجل المتحف القبطي بالقاهرة شكل (١٠) ، و هذا الإفريز يمثل موضوعاً يموج بالحركة ويضج بالحياة ، فالفنان القبطي عايش الموضوع من الوهلة الأولي في تسلسل موضوعي دون إغفال للنواحي المختلفة كالتكوين و التشكيل .
فنري الفنان قد مثل العمل في الحقل أثناء جني ثمار العنب ، بما يستتبع ذلك من فرحة و لهو تتخلل أوقات العمل و دليل علي الغبطة بالمحصول الطيب .
- ففي شكل (أ) نرى شاباً يجلس في اليسار يعزف علي المزمار بينما أخر في اليمين يضرب بصنجتين و ذلك تمهيداً لما يستتبع من تكوينات تمثل العمل ذاته .
- و الشكل (ب) يوجد بقايا شكل آدمي في اليسار يدل عليه ما تبقي في يديه ، كذلك و يقابله في اليمين شخصاً أخر يشير بيده إلى زميله أن يهم بسرعة و هذا يتضح من حركية الشكل و انفراج الرجلين الدالة على الحركة ، و يقبض بيده اليسرى علي أحد الفروع إيذاناً بالعمل .

- و الشكل (ج) نرى شخص يحمل الثمار ليضعها داخل سلة من جريد النخل .
- و شكل (د) نرى فيه شخص يقف في وضع يمثل جني الثمار بينما يضع الثاني بعضاً منها على الأرض و تبدو الثمار بين رجليه .
- أما الشكل (هـ) فنرى شخصا يحتضن الثمار و يهم بالحركة تجاه جمل معّد لحمل هذه الثمار ، و الحركة توحي بعملية النقل و التحميل . و يقود الجمل إلى الخارج بينما شخص أخر يمسك بمقوده في حركة ذات دلالة على حسم القيادة .

و الظاهر بهذه المجموعة أنها تشتمل علي موضوع واحد و إن كانت في أشكال متتالية نحتية يمثل فيها الفنان عملية السرد علي أفاريز متعددة ، و تظهر الأشخاص محصورة داخل وحدات تشبه الدوائر مكونة من أغصان و أوراق العنب و عناقيده المحورة ، و إذا كانت هناك علاقة بين هذه الوحدات و الرمزية الديونيسية نسبة إلى ديونيسيوس إله الخمر التي كانت محببة في الفنين الروماني والبيزنطي المبكر ، فإن منظر قطف العنب مستمد من المناظر التي تزين جدران المقابر المصرية القديمة .

و تكاد الأشكال الآدمية و تكوينات العنب أن تكون شبه متطابقة في تشكيلاتها و إن اختلفت باختلاف الحركة ففي شكل (ا) اختلفت حركة عازف المزمار فقد مُثل بطريقة غريبة حيث تندفع رجلاه إلى الأمام بينما وجهه إلى الخلف و الجسم في شكل ملتوي مخالف للحركة الطبيعية ، و قد نحت الوجوه في شبه مواجهه بينما الأرجل جانبية ، و قد كرر هذه الحركة في ضارب الدف و إن غيّر في وضع الرجلين و اليد الممسكة بالدف ، مما أحدث نوعاً من التبادل الحركي وعدم التماثل ، و قد تلاعب بالأفرع النباتية و الأوراق و الثمار ، في تشكيلات موحية بالثراء و التنوع ، حيث الدوائر الممثلة للثمار تكون خطوطها أشكالاً ديناميكية في فاعليتها تموجات الأفرع الحلزونية ، بينما تُستوقف العين للتأمل تشكيلات الأوراق و ما تحصره من فراغات دقيقة ، و يتكرر ذلك المشهد في الشكل (ب) و إن اختلفت حركة الشخص المندفع إلى اليمين و الذي يستحث زميله علي الهمة في العمل مردداً بين حركة الأذرع و الأرجل .

و كذلك أحدث الفنان في الشكل (ح) و (د) نوعاً من التعبير المتبادل بين قاطف الثمار بيديه المرتفعتين و الذي يتناولها منه ليضعها علي الأرض ، هذا التبادل المتمثل في العلاقة بين الشخص القاطف الثمار و واضعها ، يعتبر متابعاً الحركة من خلال تواصل الانفعال بينهما ، وكامتداد لحلقة العمل بين الأخذ والرد . أما في الشكل (هـ) فقد تغير التكوين بوضع الجمل في منتصف الشكل كبؤرة تمثل خاتمة المطاف بين العمل في الكرم و العودة بالمحصول ، و يتبادل شخصان علي كلا الجانبين لتحريك الشكل حيث يحمل أحدهما الثمار مسرعاً بالحركة تجاه الجمل بينما الشخص في اليمين يمسك بقياد الجمل في حركة وئيدة حرصاً علي سلامة الجمل .

و يبدو في هذه الأنشودة التوافق بين الموسيقى و إيقاعية العمل و بين حركية العزف و الهمة في العمل و قد أوضح ذلك كله الفنان بأسلوب يتسم بالإحساس و حسن إظهار الانفعالات ، و استخدام الحركة في الإشارة إلى الأفعال المتغيرة ، سواء في العزف أو في الضرب علي الدف أو في حركة جني وحمل المحصول وقد بدا هذا الأفريز كأنه خامة طيعة في يد الفنان يتعامل معها بليونة و يسر بالرغم من كونه حجر جيري صلب و هذا واضح في حسم صياغة الأشكال الآدمية و المقدرة الفائقة في إظهار التفريعات النباتية و الثمار و معالجة التفاصيل بينما ينم عن مقدرة التقنية النحتية ، و إن كان يشوبه بعض القصور في معالجة الأطراف ، كما يتضح اهتمام الفنان بإظهار بعض التفصيلات التشريحية للإنسان و الحيوان والنبات ، و هذا لا يدل علي مجرد محاولة النقل ، و إنما يؤكد استخدام التكوينات المدروسة بما يقتضيه التكوين ، فعدم تناسب أعضاء الجسم ، و إظهار العضلات كخطوط مستقيمة ، و الشعر المجعد ، و الأعين الشاخصة لا تقلل

جميعها من سحر و جاذبية هذه اللوحات الرقيقة المليئة بالحركة و المعبرة عن ذاتية الفنان .
و يظهر في هذا العمل الاستفادة من الحضارتين اليونانية و الرومانية في تشكيلات النحت البارز العالي ، و طريقة تصفيف الشعر ، و استدارة الأجسام ، والاستفادة من الفن الفرعوني الذي يتضح في تشكيل المئزر الذي يتمنطق به الرجال .

موضوع الرقص :-

ظهر في فن النحت منذ العصور القديمة موضوع الراقصين و الراقصات و العازفين و العازفات و ما يصاحبهم من أدوات موسيقية .

" فقد ظهر في مصر الفرعونية ، و كان مرتبطاً بالعديد من مظاهر الحياة ، كالاحتفالات الدينية ، و المراسم الجنائزية ، و الاحتفالات بالمواسم الزراعية ، واستمر ظهوره في الفن القبطي فكان من المواضيع المفضلة لدى الفنان القبطي في القرنين الثاني أو الثالث إلى اختفائه في القرن الثاني عشر الميلادي . فظهرت منحوتات عليها أشكال راقصين و راقصات من الحجر الجيري و كذلك ظهرت علي المعادن و النسيج بأوضاع مختلفة و متنوعة من الوقفات سواء كانت لرجل أو امرأة و من أمثلة ذلك شكل (١٠٥) و هي تمثل راقصة معقودة الساقين تمسك أدوات موسيقية ." (١)

شواهد القبور :-

هناك أعداد كبيرة من شواهد القبور القبطية مازالت موجودة حتى الآن ، ويعود تاريخها إلى القرنين السابع والثامن الميلادي، والشاهد منها يتكون من عمود حجري محفور علي سطح مستوى مع صورة للمتوفى و هو واقف رافعاً ذراعيه في وضع التضرع لله ، أو في محاكاة واجهات المباني مع رسم الطيور والصلبان التي تعتبر هي وحدات الزخرفة الشعبية كما في شكل(١٠٦،١٠٧،١٠٨) .

و كانت شواهد القبور حتي القرن السادس محفور عليها زهريات أو وحدات نباتية أو علامة العنخ، و أحياناً كانت تتضمن أشكالاً مصغرة للمتوفي داخل حنيات ، و بعد هذه الفترة تحولت شواهد القبور الي ألواح مستطيلة كبيرة بها أحياناً حليات مثلثية الشكل فوقها جمالون ، أو صغيرة لها قمم مستديرة ، و قد تضمنت معظم شواهد القبور نقوشاً بسيطة تبين اسم و مكان المتوفي ، و معها عبارة جنائزية مسيحية أحياناً ، أو تتضمن تشفيعاً بأحد القديسين المحليين و أحياناً أخرى تتضمن تاريخ الوفاة و القليل من الشواهد المتأخرة ، تتضمن

(1) Aziz S.Atiya : The Coptic encyclopedia , vol. 6 , p. 1755 , p. 1756.

نقوشاً أكثر تفصيلاً مدون بها انطباعات شعرية عن الموت .

و من أهم الشواهد هي التي عُثر عليها بمدينة (كوم الرحيب) المواجهة لسمالوط (بالمنيا) و هي عبارة عن شواهد قبور عليها صورة الميت واقفاً علي غرار الصورة المرسومة علي الأكفان المصرية في القرون الثلاثة الأولى للمسيحية ، و حاملاً في يديه الأشياء ذات الرموز الدينية و من أهمها إكليل الموتى كما نجده يحمل غالباً قطعة من الكتان علي شكل كيس رفيع مثل الأمعاء محشو أوراق أزهار عطره كما في شكل (١٠٩) ، و هذا الشاهد من الحجر الجيري الملون بالأحمر و الكحلي و الأسود ، و يؤرخ من القرنين الثالث و الرابع الميلادي ، ومحفوظ بالمتحف القبطي بالقاهرة تحت رقم (١٠٥٢١) ، و يمثل نموذج من الناسكوس المصري المنفذ علي شكل مذبح مقدس يجلس بداخله المتوفي بملامح مصرية في الوجه و الشعر و العيون بينما يرتدي ملابس رومانية ، و يمسك في يده اليسري الحمامة التي ترمز للفكر الغنوسي ، و كذلك في يده اليمني يمسك عنقود من العنب كناية عن الخمر المقدس أو المائدة ، و نلاحظ أن الفنان قد أهتم بالجزء العلوي و الرأس فقط ، بينما أهمل الجزء السفلي الذي يبرز عملية الجلوس و حركة الأرجل المواكبة لها ، و الوجه ممتلئ ليعبر عن المميزات الفنية لشواهد القبور .

وقد عثر في كوم أبوللو في القرن الثاني أو الثالث على شاهد قبر من الحجر الجيري برقم سجل (١٢٣٤٧) بالمتحف القبطي بالقاهرة ، شكل (٤٣) وهو مستطيل الشكل ، يمثل نحته البارز المتوفى رافعاً يديه مصلياً مرتدياً الهيماتون فوق الخيطون و واقفاً بين الإلهين المصريين حورس و أنوبيس . ترتكز الواجهة المثلثة علي عمودين يعلوهما تاجان مزدانان بزخارف نباتية ، و أسفلهما كتابة يونانية .

كان هذا الشاهد مثبتاً في واجهة مقبرة صغيرة بجبانة كوم أبوللو الشاسعة التي اكتشفت فيها مئات اللوحات الجنائزية .

و الوقفة الأمامية مع الانحناءة الخفيفة في ركبة الساق اليسري ، و ثنيات الخيطون و الهيماتون المتدلي من فوق الكتف اليسرى ، و الإطار المعماري المكون من عمودين و واجهة ذات حلية معمارية (أكروتيريا) و الكتابة اليونانية كلها عناصر تشير إلى تأثير إغريقي قوي .

و من ناحية أخرى فإن الإلهين حورس (الصقر) ، الإله الواهب للحياة والمرتبط بالشمس ، و أنوبيس (ابن آوي) يقود المتوفي في رحلته إلى العالم الأخر – يعتبران من أهم آلهة مصر القديمة . و يمثل الخط المنحني فوق المتوفي إما شال حداد أو تحويراً لباب يقلد الحصير المطوي .أما الكتابة اليونانية فمؤداها : " أبوللو ، الذي توفي قبل أن يتم السابعة عشر من عمره ، العام الثامن ، في اليوم



شكل(١٠٥)
قطعة من الحجر الجيري تمثل راقصة تمسك أدوات موسيقية - القرن الرابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٠٦)
شاهد قبر من الحجر الجيري يمثل سيدة في وضع التعبد "الصلاة" - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(٧،١)
شاهد قبر من الحجر الجيري - متحف بروكلين - القرن الخامس الميلادي







شكل(١٠٨)
مجموعة لشواهد القبور من الحجر الجيري تمثل أشخاص في وضع تعبد
اثنين يمثلان القديس أورانوس (علي اليمين) والأخري ربما تمثل العذراء
اسلوب أهناسيا- القرن السادس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٠٩)
شاهد قبر من الحجر الرملي - ملون - القرن السادس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة

الثامن والعشرون بؤونة ، وداعاً ". و تدل بقايا الالوان علي أن جميع أجزاء النحت كانت ملونة .

و كذلك هناك شاهد قبر أخر عُثر عليه بكوم أبوللو في القرن الثالث أو الرابع الميلادي ، و محفوظ بالمتحف القبطي بالقاهرة برقم سجل (١٢٦٤٣) شكل (١١٠) ، و هذا الشاهد من الحجر الجيري و هو مربع الشكل تقريباً ، و يظهر المتوفي مرتدياً الخيطون و الهيماتون واقفاً بين عمودين ملتصقين بجدار يحملان عتباً مزداناً بنصف من رؤوس الصل (الكوبرا) ، و إلي اليسار نجد ابن آوى الذي يمثل الإله المصري أنوبيس ، مرشد المتوفي في العالم الأخر .
و بالرغم من أن مصدر هذا الشاهد جبانة كوم أبوللو أيضاً ، إلا أن لنحته البارز خصائص أخري مختلفة حيث يقف المتوفي في وضع المواجهة فوق قاعدة علي هيئة معين ، رافعاً يديه مصلياً ، و النسب تخلو من الدقة و غير متناسقة ، فالرأس كبير نسبياً و الوجنتان الممتلئتان تحصران العينين ، و الأنف حاد ، و الفم صغير ،و شكلت اليدان و الرجلان بلا إتقان ، و أظهرت الأصابع خطوط بسيطة فاصلة ، و مثلت طيات الخيطون و الهيماتون كخطوط حادة رتيبة . و يتضح من الشعر الأسود و من بقايا زخرفة العمودين أن اللوحة كانت ملونة .
و لهذه القطعة ما يشبهها شكل (١١١) تمثل شاهد قبر لشخص واقفاً في وضع التعبد وبجانبه أيضاً الإله أنوبيس علي شكل كلب يقف علي يمينه .

و هناك أيضاً شاهد قبر شكل (١١٢) " يمثل طفل داخل معبد أو كنيسة و بيده اليمني لبن يسكبه علي المذبح ، و علي اليمين عنقاء ، و علي شماله أنوبيس وعلي يمينه من أعلي حورس ، و في أسفل النحت يوجد اسم و عمر الطفل المتوفي باللاتينية (ثلاث سنوات) و هذا الشاهد مملوك إلي متحف بروكلين ." (١)

و بالمتحف السالف الذكر أيضاً شاهد قبر أخر شكل (١١٣) لنموذج عاري ، رافعاً يده في وضع التعبد و يمسك بيده اليمني فرع من نبات الغار ، و يحلي رأسه بأكاليل من نبات الغار ، و هذا التأثير يوناني .

و شكل(١١٤) لشاهد قبر من الحجر الجيري محفوظ بالمتحف القبطي بالقاهرة برقم سجل (٨٥٢٤) عثر عليه في بلدة كوم الرحيب بالقرب من سمالوط ، وهذا الشاهد علي شكل تابوت (ناسكوس) ، يمثل المتوفي في العالم الأخر يرتدي خيطون طويل بأكمام طويلة و عباءة تلتف حول الأكتاف و يمسك في يده العصا المقدسة التي تشبه عصا الراهب أو الراعي الصالح ، و في يده اليمني يمسك الزهور السرية الغنوسية الطابع ، و في اليد اليسري يمسك حمامة .

---

(1) Olsen Foundation : " Coptic Art – Exhibitation of Coptic Art " , In gallery at home , Fred and Florence Olsen old quarry , leete's Island , Cuilford , Conn. 1995 , p. 122 .

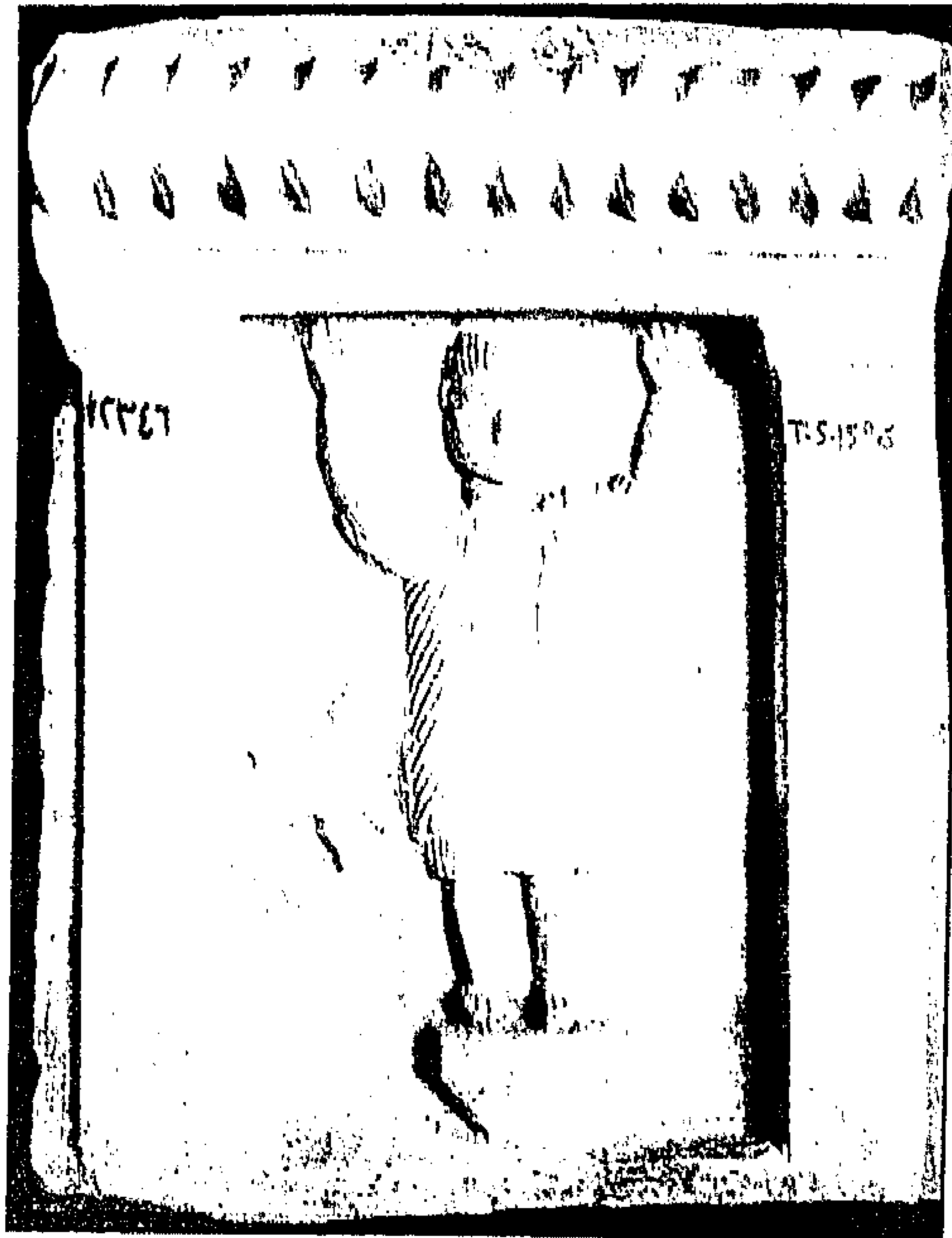
" و هذا الشاهد يحاكي الفن الروماني فالنصف العلوي لجسد التمثال لرجل في سنوات النضج ، و بلا شك فهو مواطن روماني يرتدي تونيك طويل يصل إلى الركبة ، و وجه مميز واقعي ، و لا تظهر خطوط اللوحات القبطية ، أما الخلفية فهي تشبه المسلات المصرية ." (١)
و الحرفة الفنية بها شيء من الجمود قريب من الطرز التي كانت شائعة في مصر الوسطي (بانوبوليس و أنتينوى) و نلاحظ أن الناسكوس قائم علي عمودين بتيجان كورنيثية .

و هناك شاهد قبر من الحجر الجيري شكل (١١٥) يمثل القديس شنودة واقفاً في شكل عبارة عن رواق و به أعمدة بتيجان الأكانتس و يقف القديس بوجهه الطويل ولحيته و عباءته ذات الثنيات و هذه العباءة ضيقة عند الخصر ، و هو في وضع المواجهة و القدم تتجه ناحية اليسار . و يمسك بيده اليمنى عصا في أخرها صليب . و يحمل هذا الضريح كتابة قبطية تشير إلى الأب شنودة .
وقد مثلت علي شواهد القبور بعض القديسين علي غرار هذا الشكل فنجد في شكل (١١٦) قديس يحمل الكتاب المقدس و في يده الأخرى يمسك عصا .

و وجد بالمتحف القبطي بالقاهرة شاهد قبر من الحجر الجيري شكل(١١٧) ذو وجهين ، الوجه الأول يمثل شخصيتان بارزتان من الشخصيات البارزة المقدسة في شكل زخرفي ، أما الوجه الأخر فيحتوي علي عمودين مزينين و عليهما طاووسان .

و بالمتحف البريطاني شاهدان الأول يمثل ضريح يعقوب شكل (١١٨) و هو محلي بزخرفة معمارية و به أشكال حيوانية ، و الشاهد الثاني يمثل القديس باكين Pakene و القديس فيكتور علي ظهري جواد . و نقوش هذا الشاهد تشير إلى موت كبير الأساقفة من خلال الطاعون أو الاستشهاد شكل (١١٩) .
وهناك شاهد قبر من الحجر الجيري شكل (١٢٠) عليه اسم تبيكا ، منحوت عليه دافني.
و يوجد شاهد قبر من الحجر الجيري بالمتحف القبطي بالقاهرة شكل (١٢١) يمثل سيدة تستلقي علي ظهر حيوان .
و أيضاً بنفس المتحف شاهد أخر ربما كان لطفل يحوطه والده و هو بأسم "ثكلا" و علامة الصليب علي شكل عنخ شكل (١٢٢).
وكذلك هناك بالمتحف القبطي أيضاً شاهد قبر من الحجر الجيري شكل (١٢٣) عليه بالنحت البارز منظر يمثل فارساً علي جواده ممسكاً بحزمة من النباتات

(1) Germain Bazin: “Acnocise History Of World Sclupture “,Alpine Fine Arts collection , LTD . Publishers of fine art book , New York , p. 107.



شكل(١١٠)
شاهد قبر من الحجر الجيري - كوم أبوللو- القرن
الثالث أو الرابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١١١)
شاهد قبر من كوم أبوللو - متحف ريتشنجهاوزن



شكل(١١٢)
شاهد قبر من حجر الكلس - مملوكة إلي متحف
بروكلين



شكل(١١٣)
شاهد قبر من حجر الكلس - القرن الخامس الميلادي -
مملوك لمتحف بروكلين



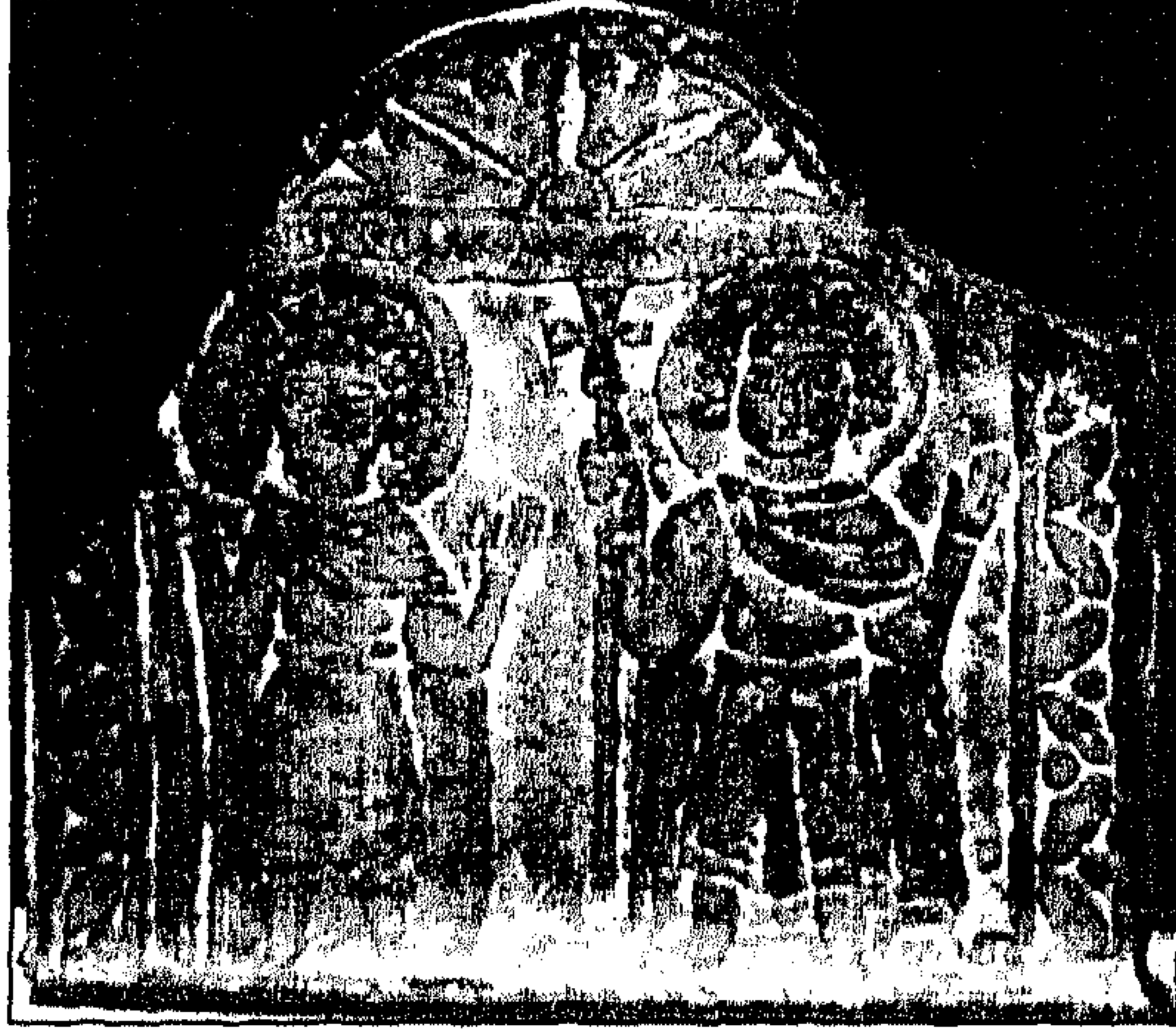
شكل(١١٤)
شاهد قبر من الحجر الجيري - المصدر : كوم
الرحيب - نهاية القرن الثاني - منتصف القرن الثالث
الميلادي

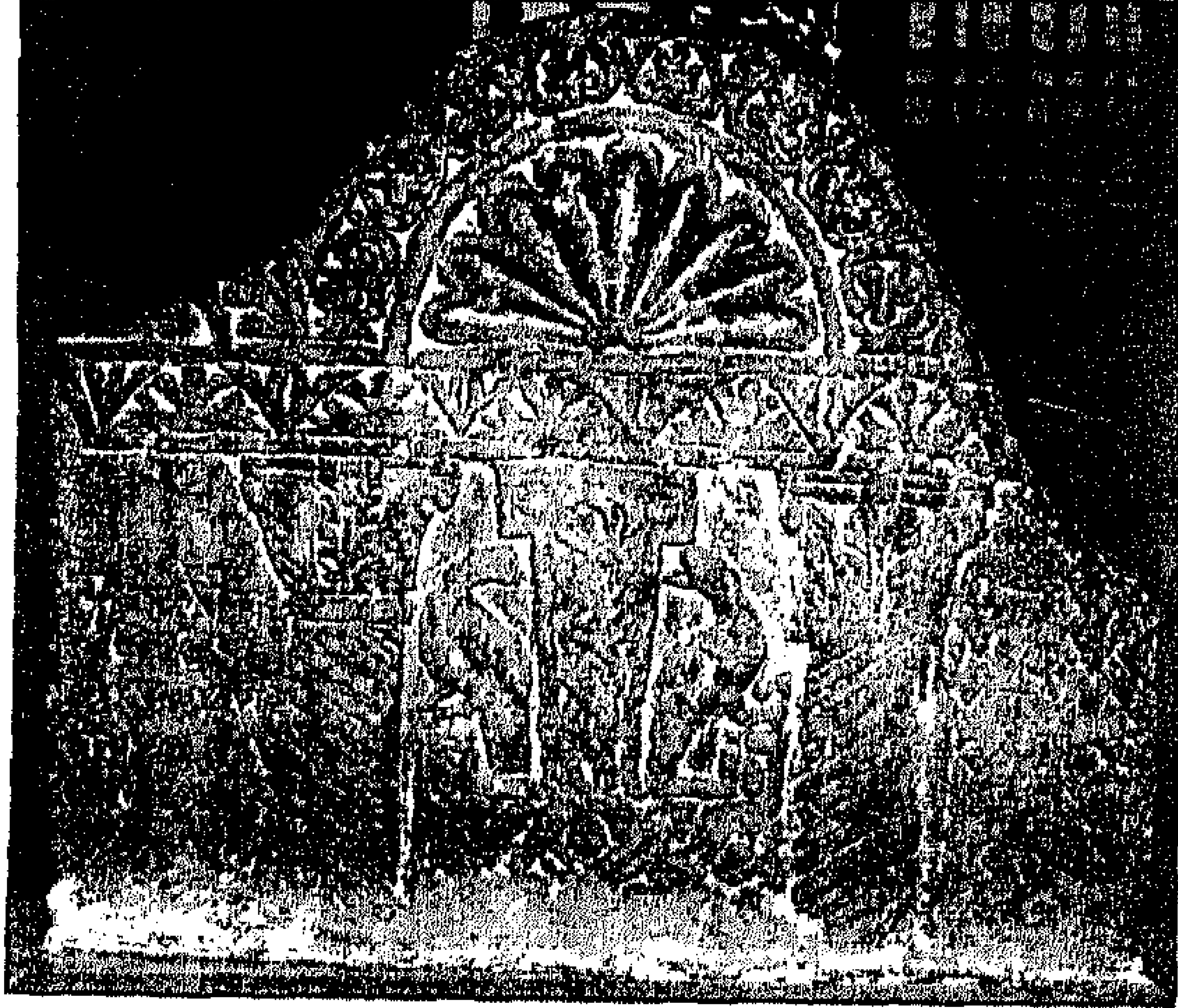


شكل(١١٥)
شاهد قبر من الحجر الجيري يمثل الأنبا شنودة -
متحف الدولة ببرلين



شكل(١١٦)
شاهد قبر من الخشب بداخله منظر لقديس يحمل
الكتاب المقدس - باويط - القرن الخامس الميلادي
المتحف القبطي بالقاهرة

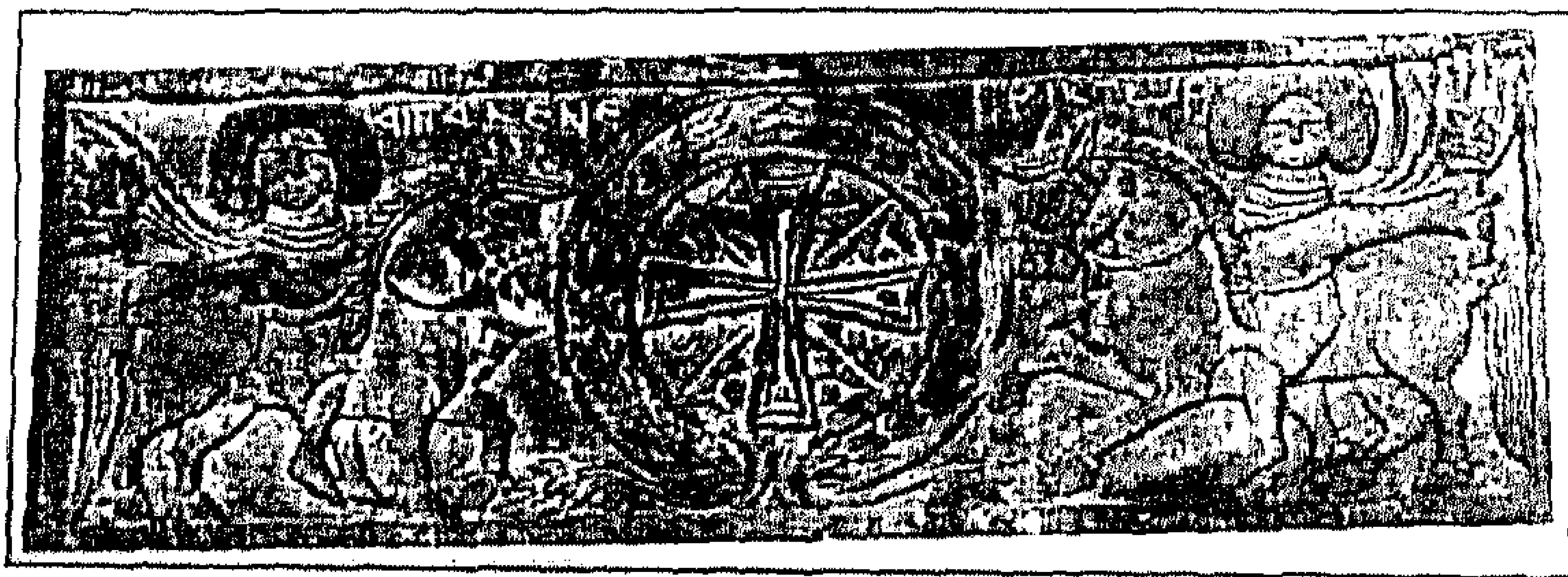




شكل(١١٧)
شاهد قبر من الحجر الجيري - ذو وجهين -المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١١٨)
شاهد قبر من الحجر الجيري يمثل ضريح
يعقوب - المتحف البريطاني - لندن



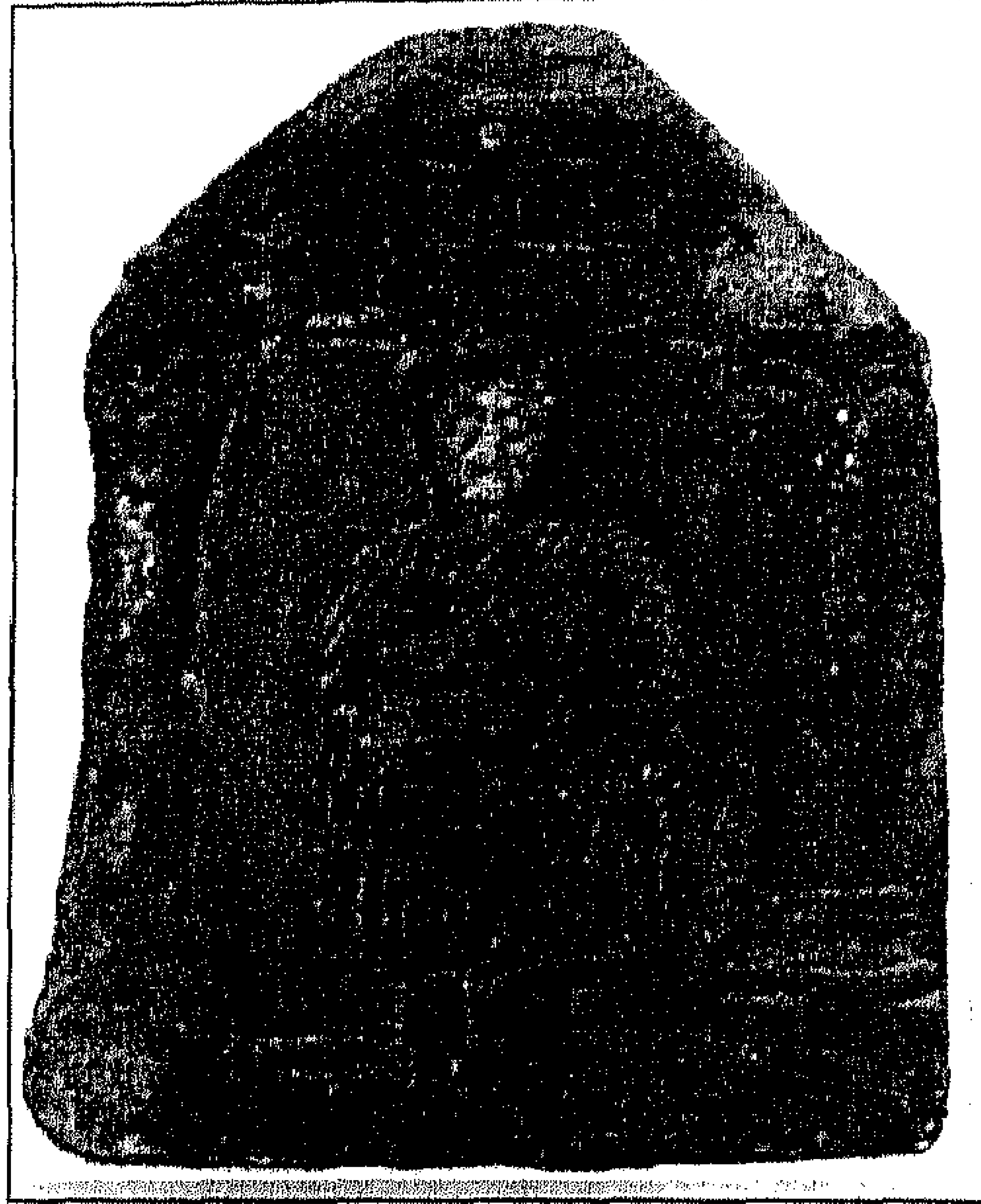
شكل(١١٩)
شاهد قبر من الحجر الجيري يمثل القديس باكين و القديس فكتور علي
ظهري جواد - من سوهاج - الآن بالمتحف البريطاني - لندن



شكل(١٢٠)
شاهد قبر من الحجر الجيري عليه اسم تبيكا -
القرن (٨-٩ م) - متحف اللوفر



شكل(١٢١)
شاهد قبر من الحجر الجيري لسيدة تستلقي علي ظهر حيوان القرن (٥-٦م)
المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٢٢)
شاهد قبر من الحجر الجيري لطفل يحمله والده -
القرن (٣-٤م) - المتحف القبطي بالقاهرة

وحول رأسه شعاع من نور و ملاك يضع إكليل الشهادة علي رأسه عبارة عن قرص الشمس المجنح يتدلى منه الحيتان دليل علي أن المتوفي أعاد استعمال هذه القطعة من آثار أجداده و لم يرى حرجاً في الإبقاء على هذا المنظر ، و ذلك في العصر المسيحي الأول .

و كذلك نجد التأثر بالفن الفرعوني متمثل في شاهد أخر شكل (١٢٤) حيث يظهر شخصين في وضع المواجهة و بينهما صورة المتوفي علي شكل المومياء المصرية القديمة .
وهناك شاهدان آخران بالمتحف القبطي بالقاهرة من الحجر الجيري شكل (١٢٥) عليهما بالنحت البارز مناظر تمثل واجهة الهيكل في وحدات متكررة ، و في المدخل رسم لحيوانان متقابلان . و هذا تأثير وثني في أوائل العصر المسيحي .

وبمتحف اللوفر شاهد قبر من الحجر الجيرى شكل (١٢٦) مدون عليه أسم Sabek وعليه منقوش مثلث فوق عمودين وهذا المثلث متوج بطاووسين كلاً منهما يواجه الأخر .

فشواهد القبور فى فترة ما بعد الفتح العربى أحتوت زخارفها على صلبان محاطة بأقواس يصاحبها أحياناً، أما طائر قابضاً جناحيه أو باسطها وكذلك بعض أشكال الحيوانات الأخرى كشكل(١٢٧،١٢٨) أو يصاحبها أشكال أو رؤس أدمية كما فى شكل(١٢٩،١٣٠) .
وهناك شواهد قبور أخرى لحيوانات أو طيور متقابله ويعلوها شكل الصليب ، والواجهة عقد محمول على عمودين نخيليين شكل (١٣١) .

تيجان الأعمدة القبطية Captials :-

يتألف العمود القبطى من ثلاثة أجزاء كما هو معتاد فى أشكال الأعمدة ، وهى القاعدة والبدن والتاج ويتميز العمود القبطى ببساطة زخارف بدنه وتاجه حيث يغلب عليه تأثير البيئة المصرية سواء فى الأشكال البنائية أو الهندسية متحدة مع أشكال الصلبان ، أو أحداث من الكتاب المقدس .

والأعمدة عادة ما تقوم على قواعد وفى أخيان قليلة ترتكز على الأرضية دون قواعد ، وقد تكون قواعد الأعمدة إما مربعة أو مستطيلة خالية من الزخرفة أو بها زخارف نباتية وهندسية محفورة ومتحدة مع أشكال الصلبان .
وهناك مجموعة من أبدان الأعمدة القبطية تتميز بوجود زخارف مختلفة عليها جمعت بين الكتابات القبطية والزخارف النباتية التى لعبت فيها أوراق الأكانتس

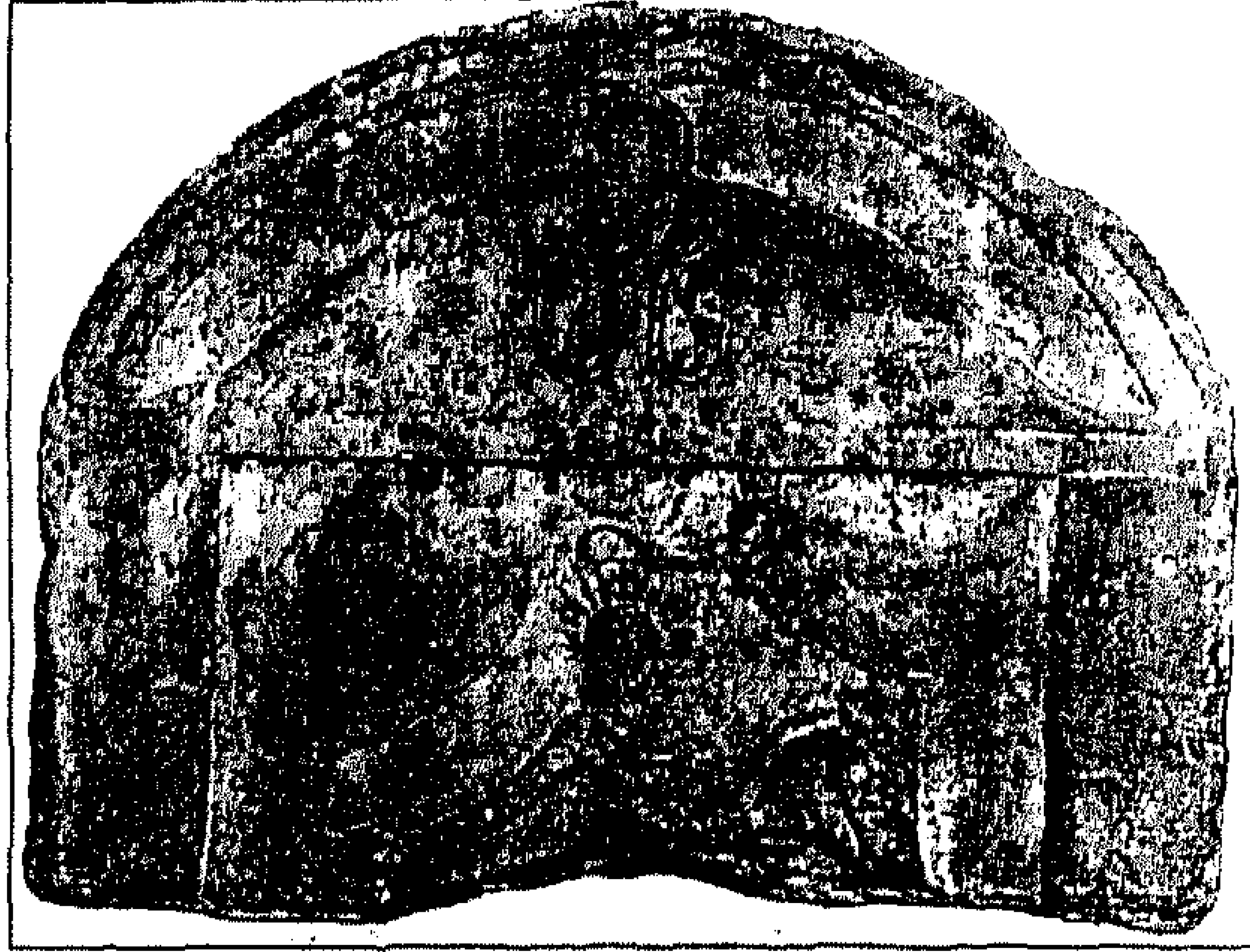
الدور الرئيسى ، وكثيراً ما تضم بين الأوراق النباتية أشكالاً مختلفة من الصلبان ، وقد يزخرف البدن فى بعض الأحيان بجزع نباتية تلتف حوله على شكل مجدول .
" ومن الزخارف التى أنفرد بها بدن العمود القبطى هى رسم مناظر تصويرية للقديسين والرسل المحاربين بالفرسكو . ونجد أمثلة كثيرة لمثل هذه الأعمدة بكنائس منطقة مصر القديمة خاصة فى كنائس المعلقة وأبى سرجة والأنبا شنودة وأبى سيفين ، وترجع هذه الرسوم خاصة خلال العصر الفاطمى .
ويحتفظ المتحف القبطى بالقاهرة ببدن عمود فريد فى نوعه إذ نجد به زخارف محزوزة ومجدولة يتخللها حفر لقديس يشغل الجزء العلوى من بدن العمود ، ويحيط رأسه هالة تقديس ويشغل الجزء الأسفل من البدن حزام (شريط) به زخارف هندسية محزوزة لمعينات يتوسطها صلبان متعددة الرؤوس ." (١)

أما تاج العمود القبطى وهو الجزء المميز للعمود ، فقد أتخذ أشكالاً زخرفية كثيرة ومتنوعة ، وقد نجح الفنان خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين فى إعطاء أهمية كبيرة لتيجان أعمدته حين وضع عليها رموزه الدينية المسيحية البحتة التى تشير إلى مضمون وجوهر المعتقدات الدينية المسيحية وبالتالى فإنه أعطى للتاج القبطى مميزاته الخاصة التى جعلته ينفرد بها عن تيجان الأعمدة فى الفنون الأخرى المختلفة .

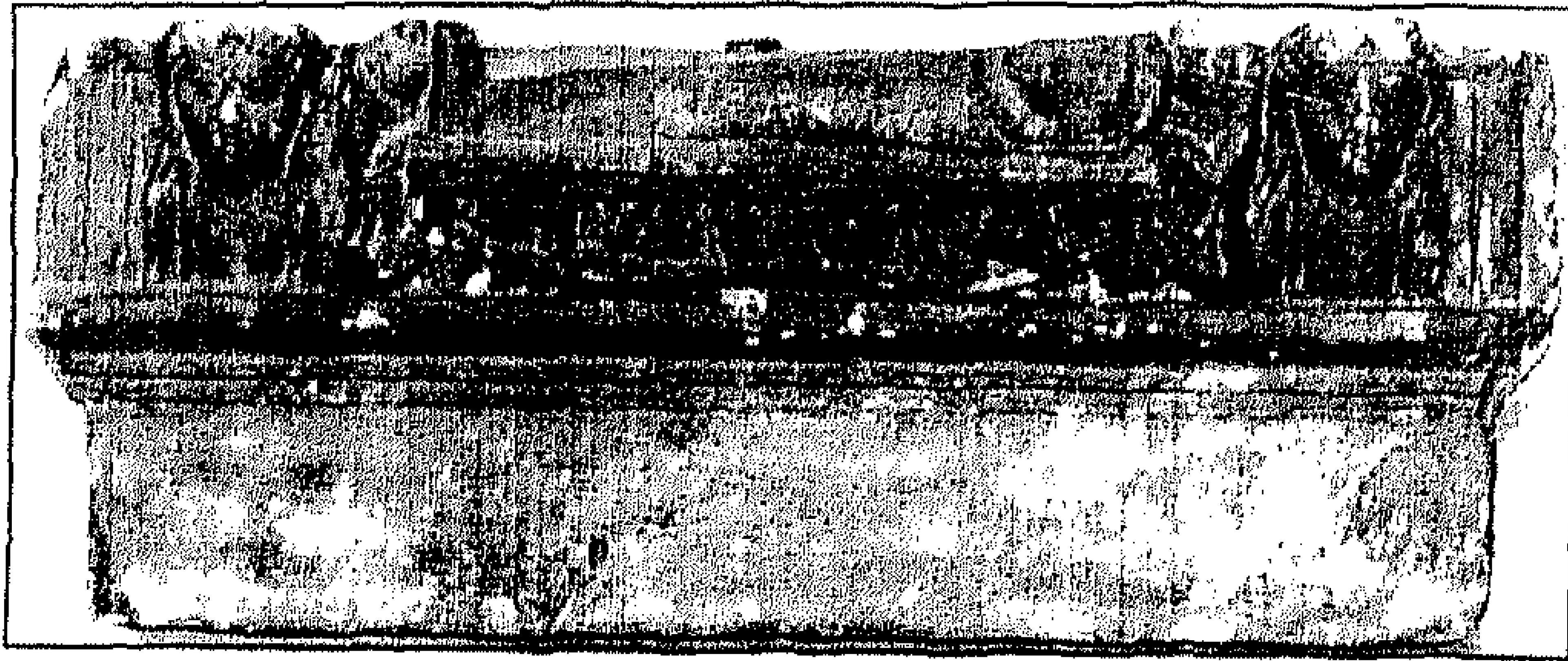
أما من حيث المواد الخام فقد تميزت الأعمدة القبطية بصناعتها من الحجر الجيرى وليس الرخام ويمكن تقسيم الأعمدة حسب زخارف تيجانها كالآتى :
١ـ **التيجان ذات الزخارف المجدولة الهندسية** وتميزت عناصرها الزخرفية بأشكال السلال ذات الزخارف المجدولة والملفوفة فى بعض الأحيان .
٢ـ**الأعمدة التى تأثرت بالوحدات المصرية والتى تأثرت بالجو وطبيعة الحياة** ومنها أعمدة منحوتة بشكل زخرفى لأوراق النبات أو الفروع بالأضافة إلى بعض الزهور وجذوع وسيقان النباتات والزخارف المشتقة من ثمار العنب أو الرمان أو اللوتس ، والتيجان ذات الزخارف المتشابكة على شكل السنان ، والأعمدة ذات تيجان الكرم ، وأعمدة ذات التيجان النخيلية والتى عرفت الأخيرة فى مصر القديمة منذ الأسرة الخامسة ، فجذوع النخيل أستعملت فى صناعة الأعمدة وفى عمل الأعتاب وأستمر استعملها على هذا النحو فى مصر حتى اليوم ، كما نرى بعض المبانى الريفية ومبانى الأحياء القديمة بالقاهرة وبعض الجوامع الأثرية .. وليس بغريب أن نرى استعمال النخيل فى صناعة البناء وفى زخرفته إذ أن النخيل من المواد المعروفة فى مصر منذ أقدم العصور والتى تلازم المصرى فى حياته إلى حد كبير .. فبجوار أستعمالها كمادة أنشائية فقد تفاعل المصرى برؤيها وهذا ما دعا القوم إلى أن يمسكوا بأيديهم زعف النخيل وهم يستقبلون السيد المسيح عند دخوله

---

(١) بتصرف من مرجع سعاد ماهر محمد : الفن القبطي ، مرجع سبق ذكره .

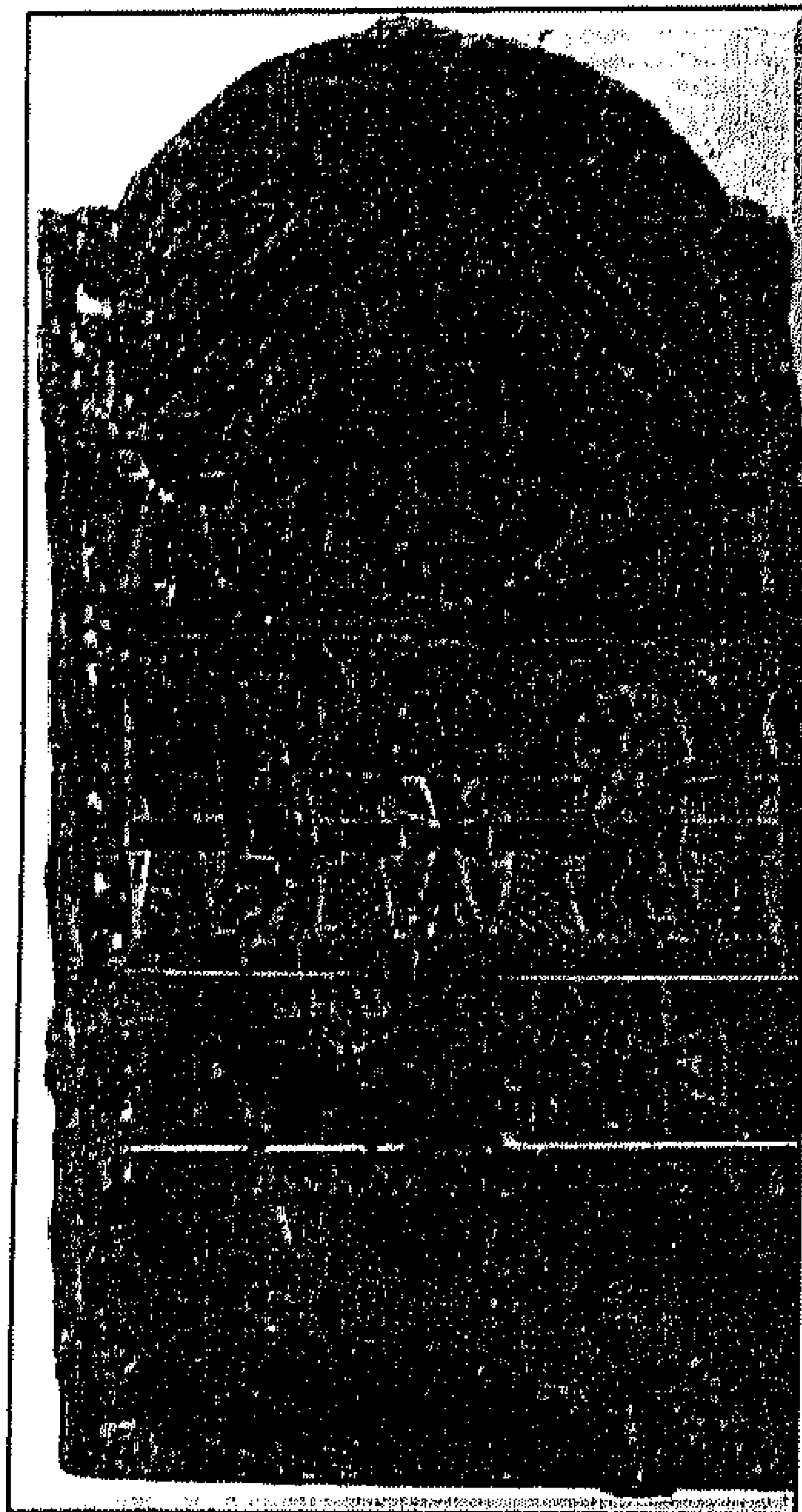


شكل(١٢٣)
شاهد قبر من الحجر الجيري يمثل فارس علي جواده - القرن الثالث الميلادي-المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٢٤)
شاهد قبر من الحجر الجيري يمثل نحت بارز لشخصين في وضع المواجهة - بينهما صورة المتوفي - المتحف القبطي بالقاهرة

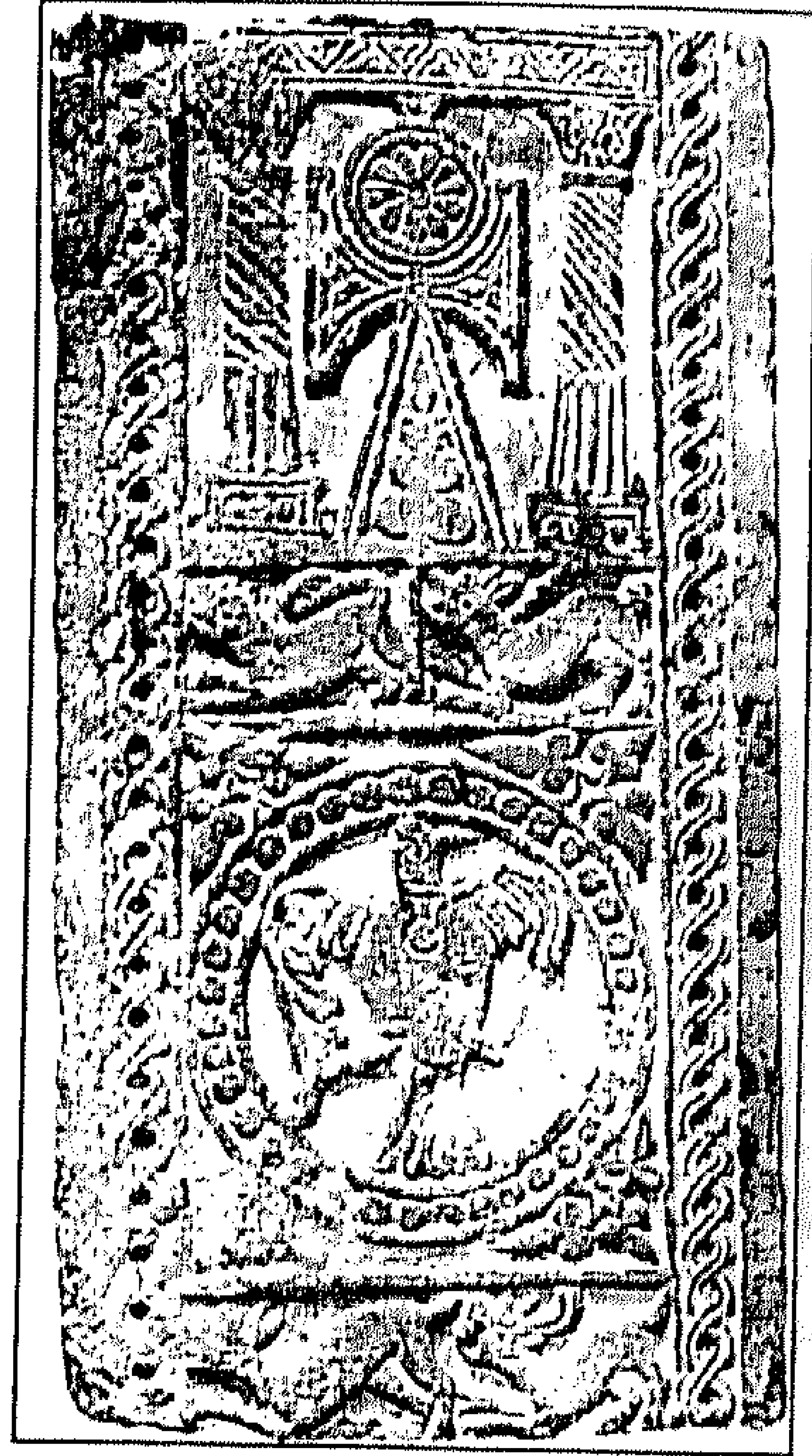




شكل(١٢٥)
شاهدا قبر من الحجر الجيري - القرن الرابع الميلادي
المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٢٦)
شاهد قبر مدون عليه اسم Sabek- مزين بمثلث فوق عمودين و المثلث متوج بطاووسين كلاً منهما يواجه الأخر - من الحجر الجيري - القرن التاسع الميلادي - متحف اللوفر



شكل(١٢٧)
شاهد قبر من الحجر الجيري
متحف فيكتوريا و ألبرت



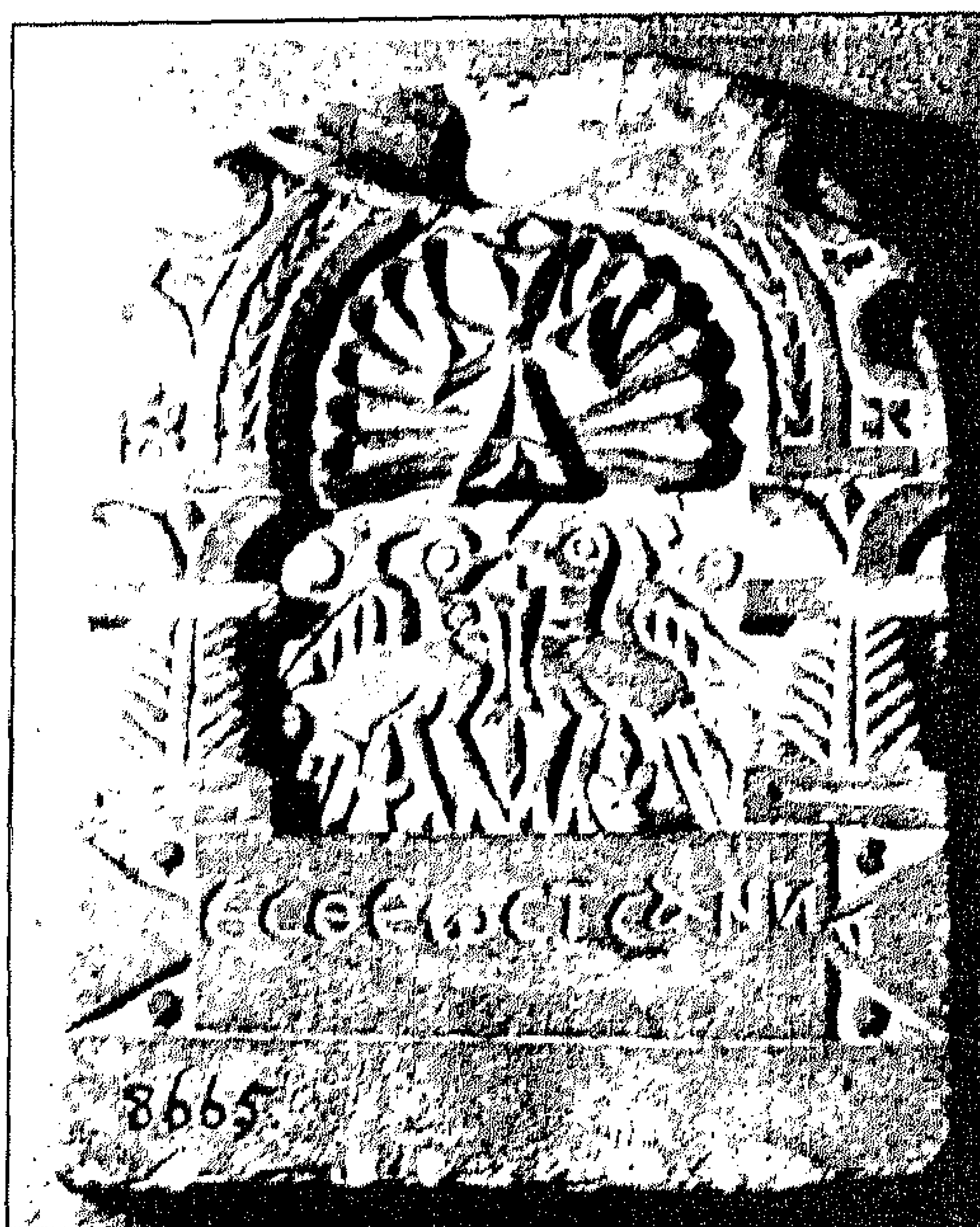
شكل(١٢٨)
شاهد قبر من الحجر الجيري- المتحف
القبطي بالقاهرة



شكل(١٢٩)
شاهد قبر من الحجر الجيري لرجل في حالة تعبد- القرن الرابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٣٠)
شاهد قبر من الحجر الجيري يمثل صليب وآعلاه شكل آدمي- المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٣١)
شاهد قبر من الحجر الجيري برقم ٨٦٦٥- لطائران
متقابلان فوقهما صليب- المتحف القبطي بالقاهرة

أورشليم ، كما نرى من تلك اللوحة المحفورة من عتب خشبى فى المتحف القبطى تحت رقم ٧٥٣ شكل (٢٥) والتى كانت موجودة فى الكنيسة المعلقة بمصر القديمة ويرجع تاريخها إلى حوالى القرن الخامس الميلادى .

وبالإضافة إلى الأستعمالات الكثيرة لنبات النخيل فإن المصرى صنع منه السلال بأشكالها المختلفة ، وعقده فى أشكال مضفورة كزخارف رمزية يتفاءل بها ويحتفظ بأشكالها طوال السنة كما نرى فى عيد أحد السعف ... وأننا نعتقد أن هذه الأشكال المضفورة من السعف أو من نبات القمح التى يتفاءل بها المصريين كان لها تأثير كبير فى زخارف العمارة المصرية فى العهد القبطى لعلاقاتها المباشرة بالعادات الشعبية وبالدين فأوجدت بذلك أشكال تيجان الأعمدة المضفورة على شكل سلال التى ظهرت فى مصر منذ بداية العهد المسيحى ، كما ظهرت بعد ذلك فى العمارة الأوروبية طراز الرومانسك والبيزنطى .. أما الطراز المركب للأصول النباتية الذى ظهر فيه زخرفة سعف النخيل مع زخرفة ورق الأكانتس فيظهر فيه نوع من تزاوج الفنون إذ جمع بين شكل النخيل المصرى وزخرفة الأكانتس التى أستعملها الأغريق والرومان .. وإذا عرفنا أن الأكانتس سماه المصريون شوك اليهود ، ونستطيع من ذلك أن نستنتج ما يتخيله البعض من أن الأكانتس له علاقة بالأساطير الدينية وهذا ما دعا إلى أنتشاره فى العهد المسيحى .
وقد سجل النحات برقة بعض ظواهر الطبيعة كمداعبة الهواء لأوراق الأشجار ، وقد جاء التعبير فيها حياً.
ومما زاد من روعة زخارف هذه المجموعة ما لجأ إليه الفنان فى بعض الأحيان من تلوين هذه الزخارف خاصة باللون الأحمر والأخضر وهى الألوان الطبيعية للنبات .

٣ـ أعمدة **أستعملت فى تيجانها أشكال حيوانية وطيور** مع الزخارف النباتية أو منفردة مثلاً ، الحمامة التى أستعملت كرمز للسلام والمسيحية ، فقد وضعت فى أركان التاج الأربعة لأنها ترمز إلى روح القدس الذى حل على السيد المسيح ، وإلى السلام فى العهد القديم . ويوجد مثل جميل من هذا النوع من التيجان بالمتحف القبطى تحت رقم ٣٨ بسجل المتحف شكل (١٣٢) وهو عمود من الرخام على شكل سلة بها طيور ، وفى منتصف كل من أضلاعه العليا علامة عنخ ، وفى دائرتها العليا صليب صغير . ولما كانت صناعة السلال صناعة شعبية فإن تمثلها على تيجان الأعمدة يكون من أصل مصرى .

" وقد عملت الأعمدة المقامة وسط شبابيك المبنى الحديث فى المتحف القبطى على هذا النمط .. وإن ظهور هذا الشكل فى الحضارة الغربية إن هو إلا ترديد للشكل المصرى وطريقة التعبير والأداء للفكرة

و وضعهـا فــى هــذا الشكـــل المعمارى . " (١)

وعلـى تـاج أخر نجد زخـارف حيوانـية وأشـكال مـن الطـيور شـكل(١٣٣) وهـو تـاج عمـود مـن الحجـر الجيـرى ذو نطاقين مـشكل علـى هيئة سلة ومـزدان بجدائل زخـرفية وطـواويس وسلال فاكهة وصلبان ورؤوس كباش بالنحت شديد البروز ، ويحيط بقاعدة تاج العمود حزام عليه زخارف متكررة مثل أسنان المنشار ويحاكى الجزء السفلى من التاج سلة مسطحة من الخيزران ، وتزدان أركان الجزء العلوى بـرؤوس الكباش ، أمـا المساحات التـى تبين رؤوس الكباش فمزخرفة تارة بطاووس يعلوه صليب ، وتارة أخرى بسلة فاكهة ونحتت قنازع الطاوويس وذيولها فى آلية وتكرار .

" ويرفض معظم العلمـاء الـرأى القائل بـأن تـصميم هـذه التيجان التـى فى هيئة السلة مصرى ، ويعتقدون أنهـا تحاكـى مثيلتهـا مـن عـصـر جيستينيان والتـى أنتجتها القسطنطينية ورافنا ، إلى أنه غنى عن البيان أن زخرفة بعض التيجان من باويط وسقارة تنم عن ثراء فى الموضوعات ومهارة فى الصنعة لم يرق إليهما فن البلاط البيزنطى . " (٢)

وهنـاك مثل أخر لـنحت الحيوانات والطيور معاً فى تيجان الأعمدة فنرى جزء من تاج عمود على شكل النسر ناشراً جناحيه وعلى جانبيه رأس الكبش شكل (١٣٤) برقم سجل ٤٦٨٣ .

وهناك عمـود يمـثل أبتكاراً جديداً أضـافه الأقبـاط لطـراز الأعمـدة التـى علـى شـكل الـسلال فنلاحظ فـى تـاج مـن بـاويط أن تفـريعات الـسلة قـد حـل محلهـا شـبكة مـن تفريعات العنب بأوراقه وعناقيده ، ويظهر بداخل السلة وحدات مقتبسة من الأسود شكل (١٣٥) .

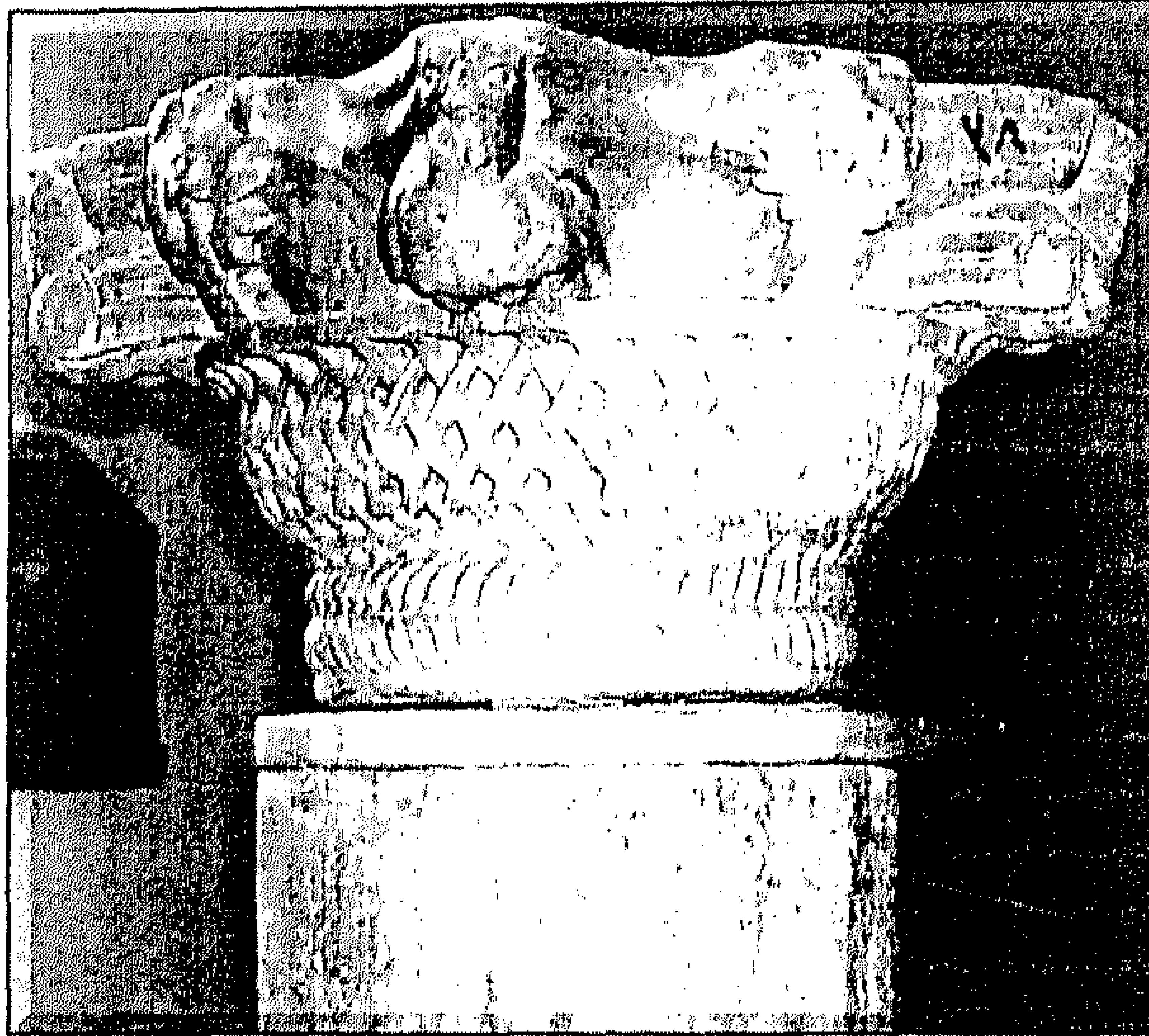
٤ - تيجان الأعمدة ذات الزخارف الأدمية

ومن أمثلة هذا النوع تاج مصنوع من الحجر الجيرى محفوظ بالمتحف القبطى برقم سجل ٤٣١٧ شكل (١٣٦) قوام زخرفته عناصر آدمية ونباتية إذ يشغل الجزء العلوى من التاج وجهاً آدمياً يحيط به زخـارف بـارزة محفورة علـى شكل أشعة الشمس ربمـا كانـت تمـثل النور ، وفى أركان التاج الأربعة توجد زخارف محفورة أيضاً لطائر يشبه الحمامة ، أما الجـزء السفلـى من التاج فيزينه زخارف نباتية من

---

(١) محمد حماد : الفنون و الطرز القبطية – القاهرة – سنة ١٩٥٢ م ، ص ١٩.

(2) Gawdat Gabra , with contributions by Anthony Alcock : The Coptic Museum Old Churches Egyptian , International Publishing Co.,Longman printed in Egypt by Alias Modern press , 1993 , p.60.



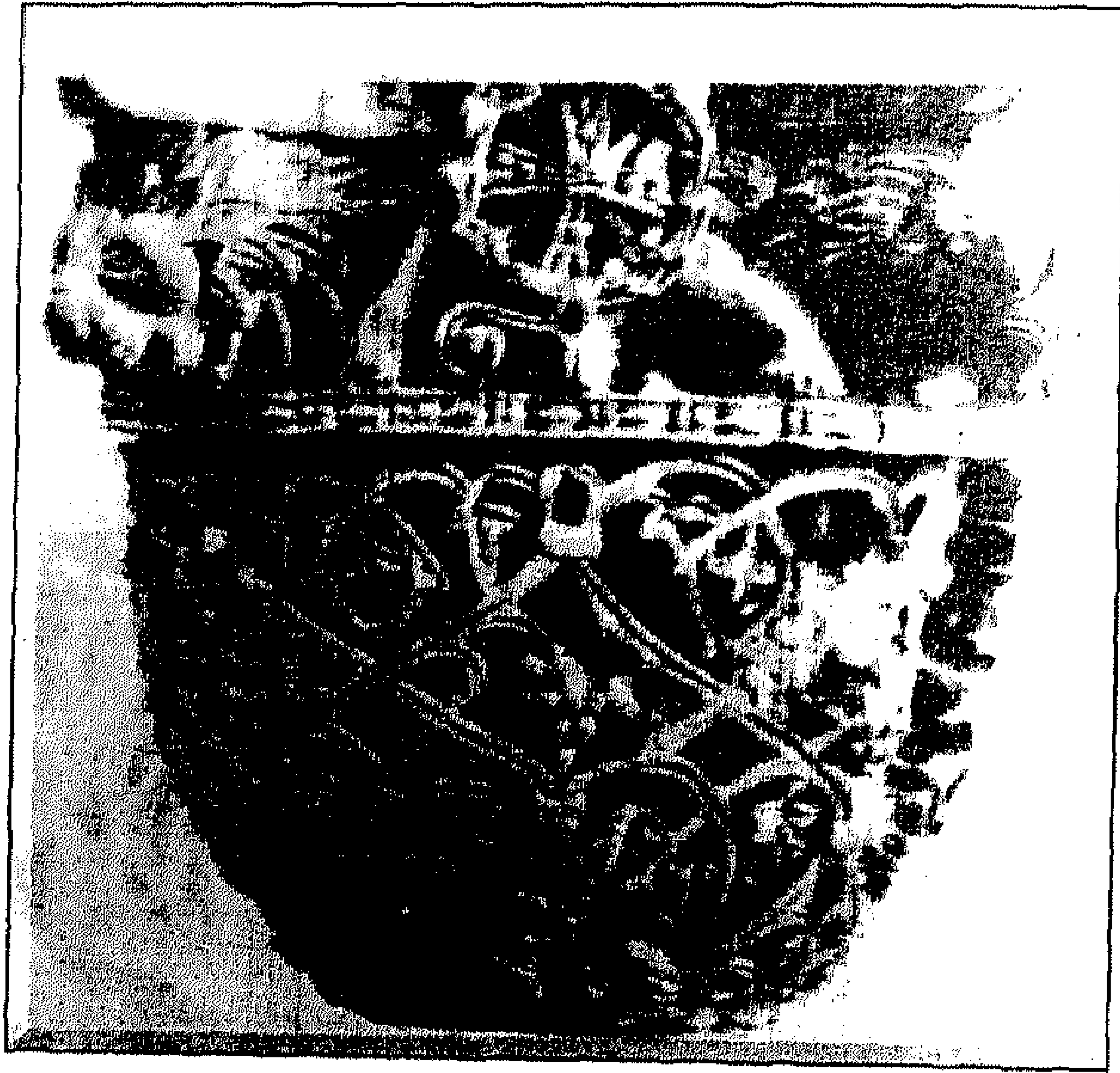
شكل(١٣٢)
تاج عمود من الرخام علي شكل سلة بها طيور بينها أشكال
صلبان - القرن الرابع الميلادي- المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٣٣)
تاج عمود من الرخام علي شكل كبش في أركانه الأربعة
و بينهم شكل نسر يعوه صليب- أهناسيا- القرن السادس
الميلادي- المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٣٤)
جزء من تاج عمود علي شكل كبشين بينهما نسر
المتحف القبطى بالقاهرة



شكل(١٣٥)
تاج عمود مزخرف بوحدات نبات العنب و صليب و وجوه
أسود من باويط - متحف برلين

أوراق الأكانتس أو الغار أو الشوك وتحتها زخرفه كشريط أو أكليل وسطه وردة تمثل شكل الصليب .
وشكل (١٣٧) يمثل تاج عمود من الجص يزخرفه أوراق الأكانتس يعلوها وجه ربما كان للسيد المسيح يحمله ملاكان ، وقد عثر عليه فى أهناسيا ومؤرخ فى القرن السادس الميلادى .

ونجد على قمة عمود عثر عليه فى باويط قديس شكل (١٣٨) ، تم زخرفة إحدى جوانبه بأفاريز هندسية وزخارف وردية ، وعلى الجانب الأخر زخارف غنية بتركيبات عنقودية نباتية "أمفورا" ومليئة بالطيور وتقترب بشدة من أسلوب زخرفة الكرسى الأعظم الموجود فى رافنا والذى يظهر على قمته شكل للملاك الأعظم وهو ممسك بصولجان . ولا نستطيع أن نغفل مدى تأثير هذا العمود بالفن البيزنطى .

أعمال الخزف والفخار :-

كان الفخار يستعمل فى الحياة اليومية ، كجرار التخزين الضخمة والأمفورات وقدور الطهى والأباريق والأقداح والأطباق والأوانى المختلفة الأشكال والأحجام بالأضافة إلى القوارير والمسارج والتماثيل الصغيرة "التراكوتا".

ومنتجات الفخار رخيصة لوفرة موادة الخام .. وقد عثر فى مصر على كميات كبيرة من الفخار الخشن والمصقول المختلف الألوان وتزدان كثير من القطع بزخارف مشكلة وبمناظر يمثل غالبيتها رسوماً حيوانية كالأرانب والحمام والأسود والغزلان والحيوانات الخرافية ، بالإضافة إلى الأسماك . ومعظم العناصر الآدمية المرسومة على الفخار تظهر الصور النصفية التى تشبه بعض مثيلاتها فى رسوم باويط الجدارية .
ومن أمثلة هذه الأعمال :-
- جرة ماء من الفخار الأحمر برقم سجل (٢٦٨٨) بالمتحف القبطى مجهولة المصدر شكل (١٣٩) وهى ذات مقبضين ورقبة أسطوانية الشكل ، رسم على أحد جانبيها طائر وعلى الجانب الأخر أسد ، ويحيط ببدنها شريط من الزخارف المضفرة ، وقد حدد الفنان الأشكال باللون الأسود مع زيادة إبراز التفاصيل الداخلية باللون الأحمر ، ولا يمت شكل كل من الأسد والطائر بصلة إلى الطبيعة ، فتحول ذيل الأسد وكذلك أرجل الطائر إلى مجرد خطوط سوداء تبدو كما لو كانت من الأسلاك ، وتتدلى المخالب أسفل خط الأرضية ويظهر أمام كل من الأسد والطائر رسم نباتى مكون من أفرع رفيعة وأوراق على شكل القلوب المنقطة ، ولاشك فى أن الحيوانات والطيور هى أكثر العناصر إنتشاراً فى زخرفة الفخار القبطى ، وهذه الجرة الجذابة تنتمى إلى أكثر الأنواع دقة وجمالاً .

وهناك إناء آخر لحفظ النبيذ من الفخار البني برقم سجل (٨٩٧٢) بالمتحف القبطي ، مجهول المصدر شكل (١٤٠) ورقبة الإناء الأسطوانية على شكل آدمي ، وأحد مقبضيها مفقود ، ويزدان بدنه بعناقيد العنب المحوَّرة . ويعبر هذا الإناء عن خيال واسع ، ويثير إحساساً بالفكاهة ، ويشهد على مستوى الصنعة الرفيع وعلى إبداع صانعه ، وتزدان المساحة التي بين الوجه وخط ألتقاء الرقبة بالبدن بعقد تتدلى من وسطه حليه ، كما يزدان البدن بزخارف بارزة تمثل عناقيد العنب الموزعة في تناسق ، ويحيط بالبدن شريط يحوى خطاً متموجاً ووحدات زخرفية بارزة مكونة من ثلاثة دوائر صغيرة .

وشكل (١٤١) لجرة كبيرة للتخزين من الفخار الأحمر الداكن الخشن برقم سجل (٩٠٦٥) وهي ذات أربعة مقابض وعليها زخارف نباتية وسمكة مرسومة بتفاصيلها باللون الأسود والأحمر ، وقد تغطى سطح الجرة بطبقة رقيقة باللون الأبيض المائل إلى الحمرة ، وعلى هذه الطبقة رسم بخطوط سوداء يظهره تلوين أحمر .
وتعكس السمكة المرسومة في سرعة بخطوط سوداء المهارة الفطرية لمن رسمها داخل لوحة تحف بها من الأمام والخلف ثلاثة أشرطة رأسية تم تحديدها باللون الأسود وتلوينها باللون الأحمر . ومنظر السمكة من المناظر التقليدية المألوفة في الفن القبطي .

وبالمتحف القبطي مسرجة من الفخار البني الخشن برقم سجل (٢٨٣٤) مجهولة المصدر ، وهي بيضاوية الشكل وبدون مقبض ، ويزدان سطحها العلوى بالضفدعة التي ترمز إلى البعث ، ويحيط بالضفدعة إطار زخارفه مكونة من أغصان الكرم الملتفة التي تحصر أوراق العنب ، وزخرفت الضفدعة بدوائر صغيرة بارزة ، وتتوسط فتحة صب الزيت بدن الضفدعة التي تحصر أوراق العنب شكل (١٤٢) .
" وقد أستخدم المصريون القدماء علامة الضفدعة في كتاباتهم للتعبير عن البعث ، كما أقترنت بإلهة الولادة "حقت" ، وعلى أحدى المسارج يظهر الصليب والضفدعة مع كتابة يونانية مؤداها "أنا هو القيامة" ، وهكذا أستخدمت الضفدعة المصرية القديمة كرمز لقيامة السيد المسيح . " (١)

ومن الأعمال الفخارية قنينة القديس مينا برقم سجل (٦٧١٧) وهي مبططة ومستديرة الشكل ، مزخرفة بمنظر يصور القديس مينا واقفاً بين جملين ورافعاً يديه في وضع التعبد ، وأعلى ذراعيه الممدودتين كتابة يونانية مؤداها "القديس

---

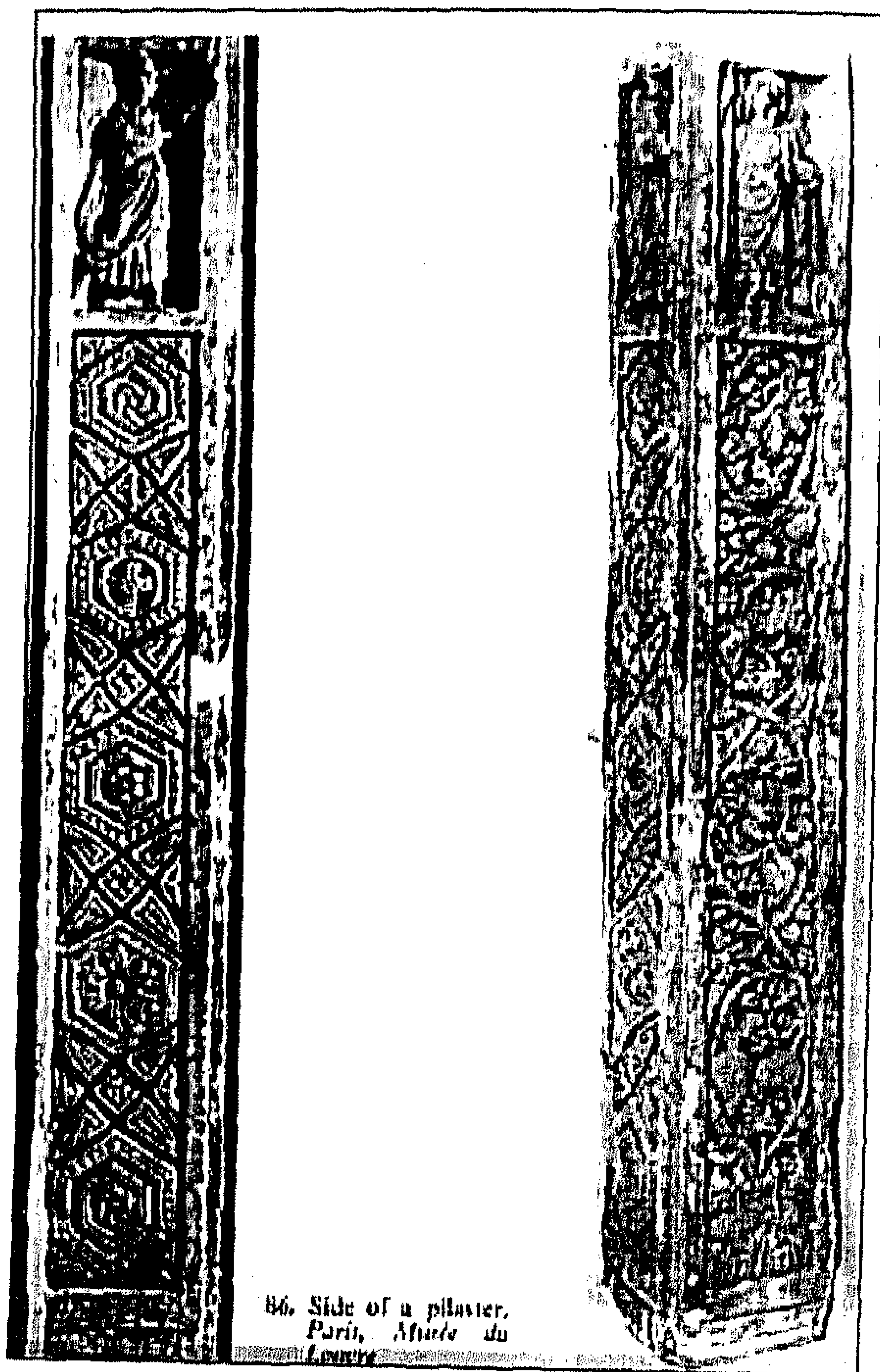
(1) Lbid , p.107 .



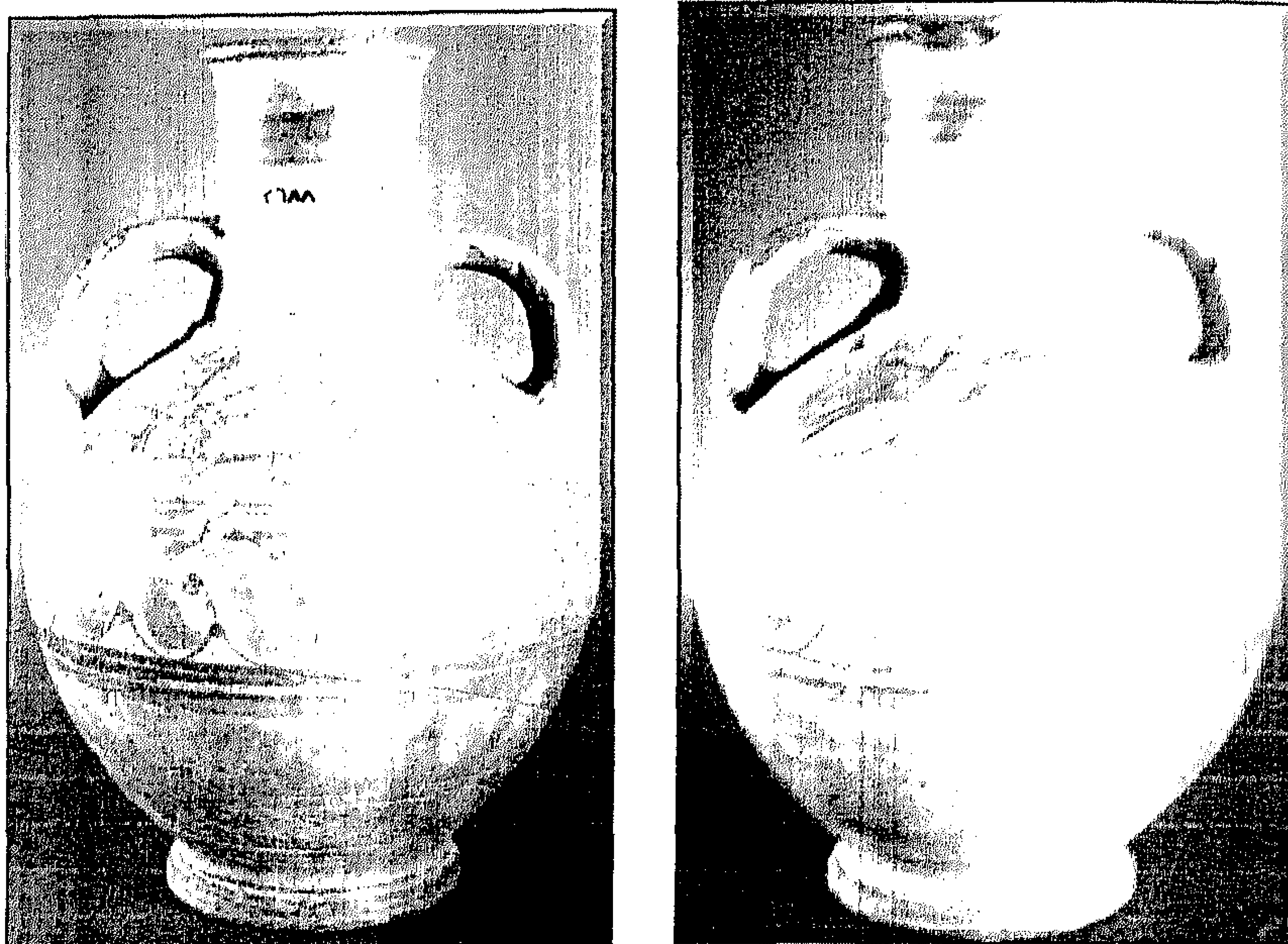
شكل(١٣٦)
تاج عمود علي شكل رأس آدمي - "قبطي"



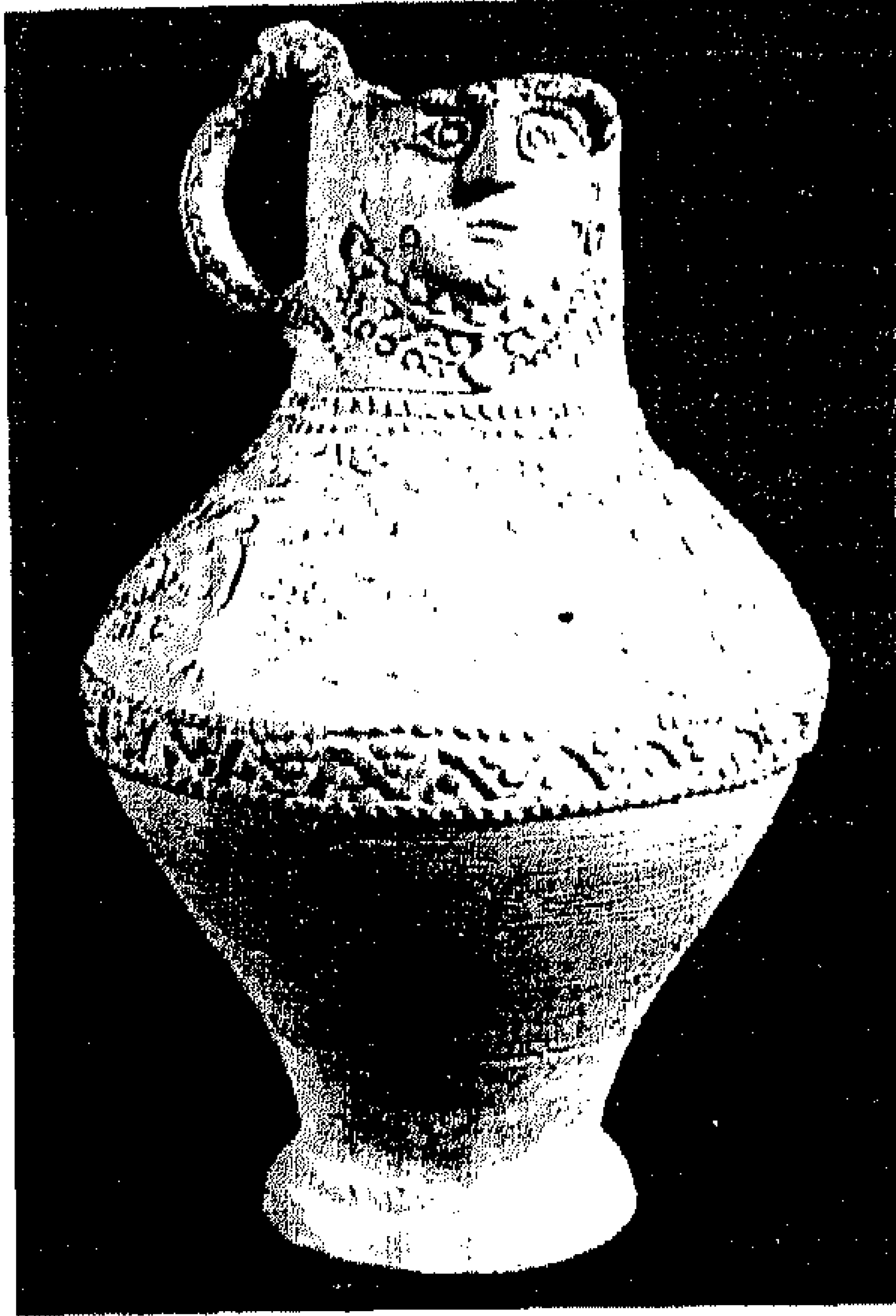
شكل(١٣٧)
تاج عمود من الجص يزخرفه أوراق الأكانثس يعلوها وجه ربما كان للسيد المسيح يحمله ملاكان - أهناسيا - القرن السادس الميلادي



شكل(١٣٨)
عمود من الحجر الجيري علي قمته أشكال قديسين
متحف اللوفر



شكل(١٣٩)
جرة ماء من الفخار - مجهولة المصدر - القرن السادس الميلادي - المتحف القبطى بالقاهرة



شكل(١٤٠)
إناء من الفخار - مجهول المصدر - القرن الرابع أو الخامس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٤١)
جرة من الفخار - دير الأنبا أرميا بسقارة - القرن السابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة

مينا" شكل (١٤٣) ، والمنظر يمثله مرتدياً الزى العسكرى ، واقفاً يصلى بين جملين جاثمين عند قدميه .

وقد أمدتنا المصادر اليونانية والقبطية والنوبية والحبشية القديمة والعربية بروايات عديدة عن هذاالقديس الذى كان أحد المجندين المصريين فى الجيش الرومانى ، وأستشهد من أجل عقيدته المسيحية .
فقد أصطحب الجنود الفرنجيون رفاة القديس إلى مصر التى قدموا إليها لصد غارات الليبيين على منطقة مريوط ، وعندما وصولوا إلى نقطة معينة فى الصحراء أبت الجمال أن تواصل المسيرة ، ومن ثم دفن القديس هناك ، ولما تفجرت عين مياة شافيه فى المكان ، أقيم مزار فوق قبر القديس ، وشيد الأباطرة البيزنطيون المبانى الفاخرة بالمنطقة ، وتوافد لديه الناس من كل بقاع العالم حاملين عند عودتهم المياه المقدسة فى قنان صغيرة مثل هذه القنينة .

" وهناك قطعة من الفخار المحروق الأحمر شكل (١٤٤) وجدت فى مصر ، منحوت عليها بالنحت البارز صياد ومعه رمح ، والأسد نموذج للأشكال القبطية ، ولكن التصميم يتبع التصميمات الأخشيدية."(١)

وقد يتشكل من الفخار تماثيل لأشكال نساء أو رجال كاملة أو نصفية ، ولكن تمثيل النساء هو الأكثر شهرة وكانوا يمثلون واقفون مضمومين الأرجل ومواقع أيديهم مختلفة وكذلك تسريحة الشعر وكانوا يرتدون سترات طويلة ومزينة بنقوش ويعلوها العقود والأساور .
" وهناك مجموعتان أساسيتان من التشخيص النسائى : أولهما ، تشخيص تكون الأجساد فيه والرؤوس مشكلة والأيدى مضمومة على الصدر أو الفخذين حاملة أى شئ كان ، مثلاً (قرص – تاج – أوحتى طفل رضيع أو صغير) والشعر مستنبط من الفن الهيللينستى والرومانى ومعظم هذه الأشكال وجدت فى دير أبومينا .
والنوع الثانى ، تشخيص المرأة يكون به زخرفه منمقة ومنسقة وتكون الأيادى مرفوعة أو محددة للخارج ، ويكون التشخيص فى هذا النوع مشكل على جزئين - الوجه به عيون كبيرة محددة وملونة ويكون الشعر على هيئة تاج ، والشكل مثقوب من أعلى لأمكانية تعليقه للزينة ، وفى بعض الأحيان يكون الشعر مزين بدوائر صغيرة وصليب ويتكون من خصلات محززة وأيضاً يكون هناك فتحات عند الأذن ربما تكون ثقبت لوضع حلية للأذن ، وهناك أيضاً قلادات تحمل

---

(1) Olsen Foundation : " Coptic Art – Exhibition of Coptic Art " in gallery at home of Fred and Florence Olsen old Quary , Leete's Island , Cuilford , Conn – November – December , 1955 , p.15.

شكل صليب مثال على ذلك شكل (١٤٥) . " (١)
أما تشخيص الرجال فكان أقل شهرة من التشخيص النسائى ومثال على ذلك رجل يمتطى حصان شكل (١٤٦) .

الفنون الصغرى :-

احتلت الفنون الصغرى مساحة كبيرة من الفنون والثقافة القبطية ، ومن عناصر المجتمع أستقى معينه لأن الفن فى تلك الفترة لم يكن مقيداً أو وافداً عليه أو معوقاً لأبداعاته ، بل أن المقومات الفنية آنذاك عبرت عن ثقافته فى حرية متكاملة وبالتالى أنعكس ذلك على كافة الفنون الصغرى .
وقد تميز الفن القبطى بالعديد من النماذج التى تدخل فى تصنيف الفنون الصغرى ومنها :-

أولاً : المنحوتات العاجية والعظمية :

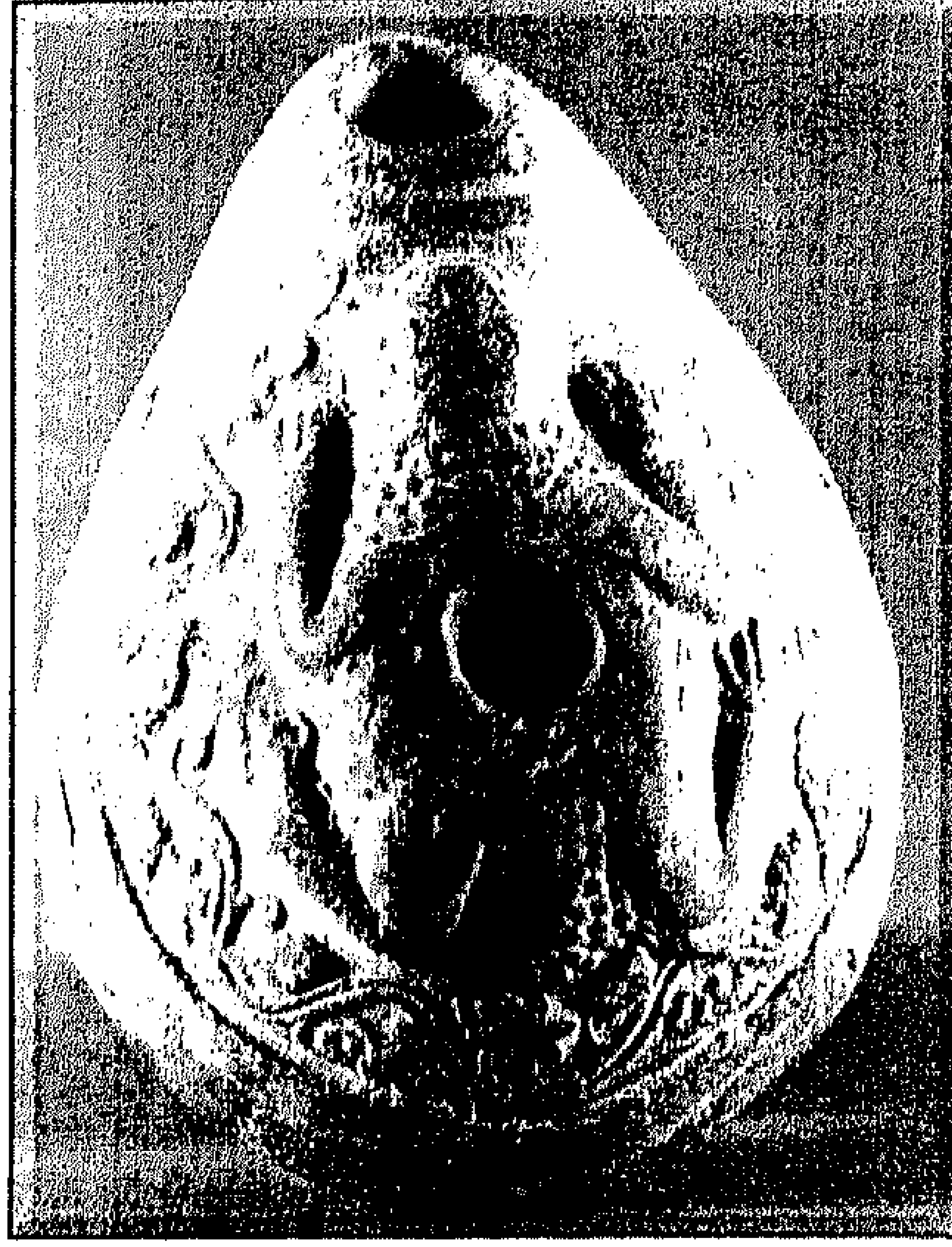
كانت الإسكندرية فى العصر البطلمى أحدى الأسواق الرئيسية للعاج الأفريقى ، وفى العصر الرومانى تحول سوق العاج الرئيسى إلى بلاد فارس ، وأصبح العاج الهندى من أهم مظاهر الترف فى حين شاع أستعمال العظم كبديل أرخص بكثير .وقد عثر فى خرائب الإسكندرية القديمة على كميات كبيرة من قطع العظم التى ثبتت أهميتها فى دراسة أسلوب الفن السكندرى .

وقد عرفت مصر المشغولات العاجية منذ أقدم العصور ، وعلى الرغم من عدم توافر مصدر أساسى للعاج فى مصر،إلا أنه كان من الأنماط الفنية التى عثر عليها فى مصر مثل عهد ما قبل الأسرات، ويحتمل أن يكون مصدره تلك العلاقات الودية القديمة بين مصر وجنوب النوبة ووسط أفريقيا منذ القدم مثل(بلاد بونت، أرض الرب، بلاد جنتيو، بلاد كوش) وكلها أراضى أفريقية تقع فى جنوب مصر.
وظلت هذه الصناعة منتشرة فى مصر عبر العصور الفنية ولكن الأنتشار الحقيقى لها كان فى مدرسة الإسكندرية فى العصرين اليونانى والرومانى ، حيث زاد الأهتمام بالمشغولات العاجية وتنوعت أساليب نحته ووصل إلى مكانه مرموقه من الدقة والأتقان ، وغلب عليه الوضع التزيينى فى الفن ، وأستخدم فى نواحى أخرى فى التطعيم أو الترصيع أو فى بعض الأحيان كان يصبغ بألوان معينة ليكوّن لوحة فنية عالية المستوى . وقد عرفت عملية صباغة العاج الملون فى مصر منذ الدولة القديمة .

وقد تميزت مصر بطراز خاص يقلد الطبيعة والتصميمات المزدحمة إلا أن الطراز المصرى الشعبى يظهر فى المراكز الصغيرة ، وتظهر به زخارف دينية منفذة بأسلوب شعبى بسيط .

---

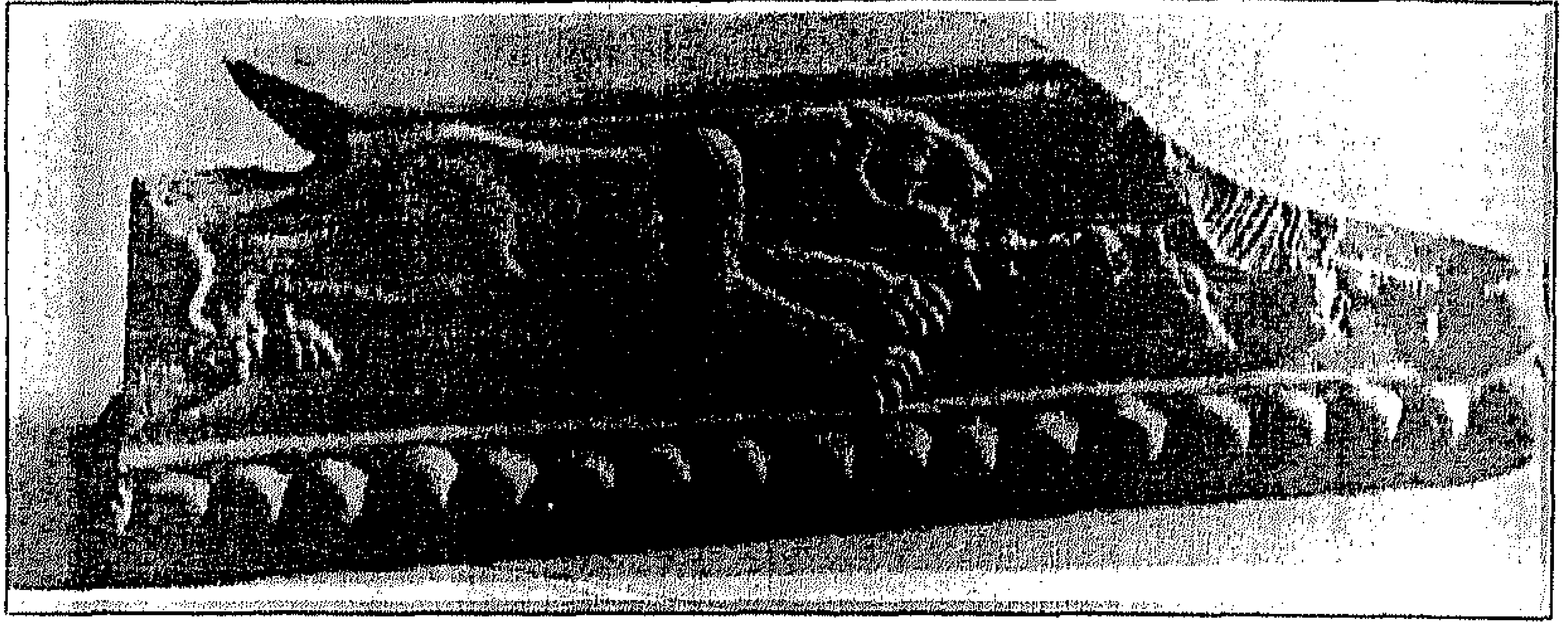
(1) Aziz Atiya : The Coptic Encyclopedia " , Vol. 2 , op.cit, p.500,501.



شكل(١٤٢)
مسرجة من الفخار - مجهول المصدر - القرن الثالث
أو الرابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٤٣)
قنينة القديس مينا من الفخار - أبو مينا- القرن
الخامس أو السادس الميلادي - المتحف القبطي
بالقاهرة



شكل(١٤٤)
قطعة من الفخار المحروق الأحمر - وجدت في مصر - من مجموعة Fred and Florence



شكل(١٤٥)
تمثال لأمرأة من الفخار - مزخرفة - متحف اللوفر



شكل(١٤٦)
تمثال لرجل يمتطي حصان من الفخار - من دير أبو مينا - المتحف القبطي بالقاهرة

ومع أنتشار المسيحية فى مصر أزدهرت المشغولات العاجية بصورة كبيرة وبصفة خاصة الملون منها ، حيث زاد عدد الألوان المستخدمة من أحمر وأورجوانى وقرمزى وأصفر وأزرق وأخضر ، وأحتلت الألوان المقدسة مثل الأرجوانى والأزرق مركزاً متميزاً فى كل لوحة عاجية ، وبالتالى أنتقل العاج من كونه جزء تزيينى فى اللوحة إلى لوحة تصويرية متكاملة تبرز جانباً من المفهوم الدينى المتوارث فى مصر .

" عموماً فقد حاول مؤرخو الفن العاجى فى العصر الرومانى المتأخر والبيزنطى المبكر أن يقسموا المراحل التأريخية للمشغولات العاجية إلى فترتين :

الفترة الأولى أنطبعت عليها حالات التأثر بالكلاسيكيات الفنية من ناحية الموضوع والأسلوب الفنى ، وهى الفترة التى ترجع من نهاية القرن الثالث وحتى نهاية القرن الخامس الميلادى .

الفترة الثانية تميزت هذه الفترة بالموضوعات القبطية وكذلك الأساليب الشعبية فى النحت على العاج المصرى ، وهى تنتمى إلى القرن السادس أو ما بعده ، وهى فترة تقلصت فيها بشدة أعمال العاج المصرى عموماً ، ويحتمل أنه أصبح من المواد العضوية النادرة فى المجتمع المصرى وربما أرتفع سعر الحصول عليه أيضاً .

عموماً تلك الأتجاهات قد تعكس ظروف المجتمع آنذاك قبل وبعد مجمع خلقدونيا .

وقد أستخدم العاج فى تصوير موضوعات متميزة من الحياة الدينية القبطية فى مصر ، بل أنه ساهم بصورة غير مباشرة فى توطيد المذهب المصرى من خلال تصوير بعض الموضوعات التى تهدف إلى ذلك . " (١)

وتشمل مجموعة العاج والعظم على صناديق خشبية خاصة بالعرائس ، مزدانه بحشوات من العاج أو العظم . ومنقوشه برسوم تمثل أشخاصاً عراه وحوريات ، وصناديق صغيرة ذات غطاء ، وكان يستخدم أيضاً فى تطعيم الأثاث أو لتزيين الأوانى والأسلحة ، والمناظر الممثلة على الجزء الأكبر من هذه المجموعة تمثل آلهة أو شخصيات خرافية مما ورد ذكرها فى الأساطير اليونانية القديمة ، وكذلك أوانى صغيرة وغيرها من أدوات الحياة اليومية ، وكذلك أيضاً صناديق صغيرة ذات أغطية ، وقطع أسطوانية جوفاء من العظم تمثل دمىً أو عرائس صيغت على نمط واحد ، ومغازل ، وتتضمن المجموعة أيضاً أمشاطاً عاجية .

نماذج من الأعمال العاجية والعظمية :-

الأمشاط : يوجد مشط من العاج ينتمى إلى منحوتات العاج بين القرنين السابع إلى التاسع الميلادى يمثل عناقيد العنب وجوادان متدابران لهما أجنحة شكل(١٤٧)

---

(١) عزت زكي حامد قادوس ، محمد عبد الفتاح السيد : الآثار و الفنون القبطية – مرجع سبق ذكره – ص ٢١٧ .

و علـى مشط أخر من العظـم (فاقد السنون) نحت يصور شخص رافعاً يديه يرتدى عباءة و على جانبيه زخارف نباتية و دوائر صغيرة . و على الوجه الأخر نقش يمثل دوائر تحيط بها دوائر صغيرة شكل (١٤٨) و هذا المشط عُثر عليه فى كنيسة مارمينا بفم الخليج .

و تتضمن المجموعة المشط العاجى الشهير الذى يرجع إلى القرن الثالث برقم سجل ٥٦٥٥ ، من دير أبو حنس بالقرب من الشيخ عبادة بالمنيا شكل (١٤٩) وهو مشط ذو صفين من الأسنان عليه نحت بارز يبين جانب من جوانب معجزات السيد المسيح .

فعلـى أحدى جانبيه يمثل إقامة لعازر من موته ، و شفاء الأعمى ، فمثل لعازر فى هيئة مومياء ملفوفة بالكفن ،على حين يقف السيد المسيح أمامه ممسكاً بصليب.

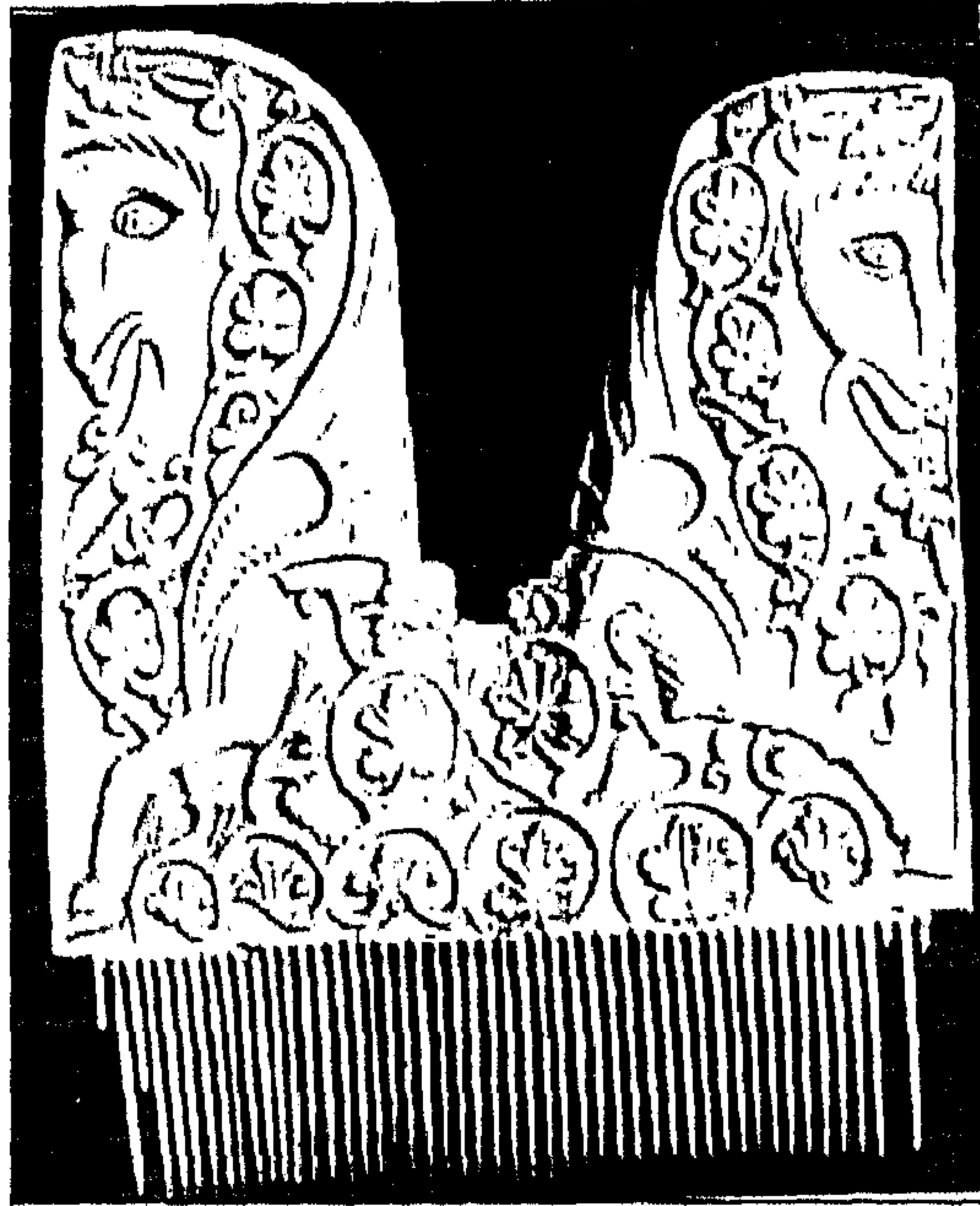
وفى معجزة شفاء الأعمى يمد المسيح يده تجاه رأس الرجل المبتلى الذى يمسك بعصى يهتدى بها . وعلى الجانب الأخر منظر يمثل ملكين يسندان إكليلاً بداخله قديس يرتدى الخيطون والخلاميس ويمتطى جواداً .

فالمعالجة الألية الرتية لقسمات الوجه و طيات الملابس تنتقص من رشاقة حركة الأشخاص و يتبع الفنان فيها الإسلوب الشعبى الذى تميزت به منحوتات القرن السادس الميلادى .

وهناك مجموعة من العاج و العظم كانت تستعمل فى تطعيم الأثاث أو تزيين الأوانى أو الأسلحة:

والمناظر الممثلة على الجزء الأكبر من هذه المجموعة تمثل آلهة أو شخصيات خرافية مما ورد ذكرها فى الأساطير اليونانية القديمة ، وكذا أوانى صغيرة و غيرها من أدوات الحياة اليومية ، كما فى شكل (١٥٠) .

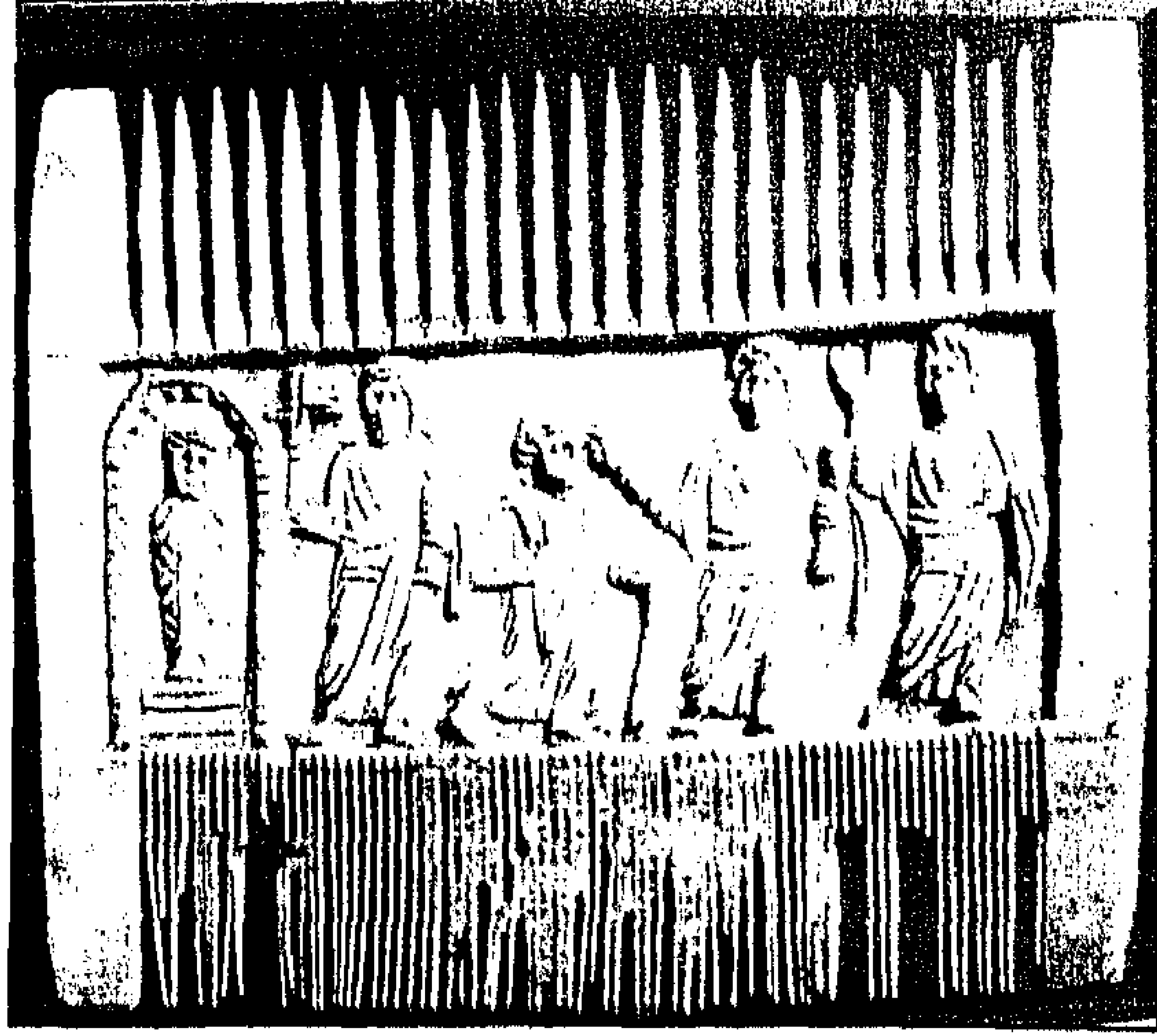
ومن القطع العاجية ما يمثل أسطورة أوروبا و الثور شكل (١٥١) ، فتبدو أوروبا جالسة بإستمتاع و هدوء نفسى فوق الثور " زيوس " الراقد أيضاً فى هدوء مما يحقق لنا مفهوم خضوع أوروبا التام لزيوس ، كذلك نلاحظ نظرة الهوى فى ملامح وجه أوروبا مع الوشاح المتطاير و إبراز ثنايا الرداء السفلى و قسمات الصدر و البطن لأوروبا يوضح أن هناك وحدة فنية متماسكة من العناصر اليونانية و لكنها منفذة بأسلوب القرنين الثالث و الرابع الميلادى .

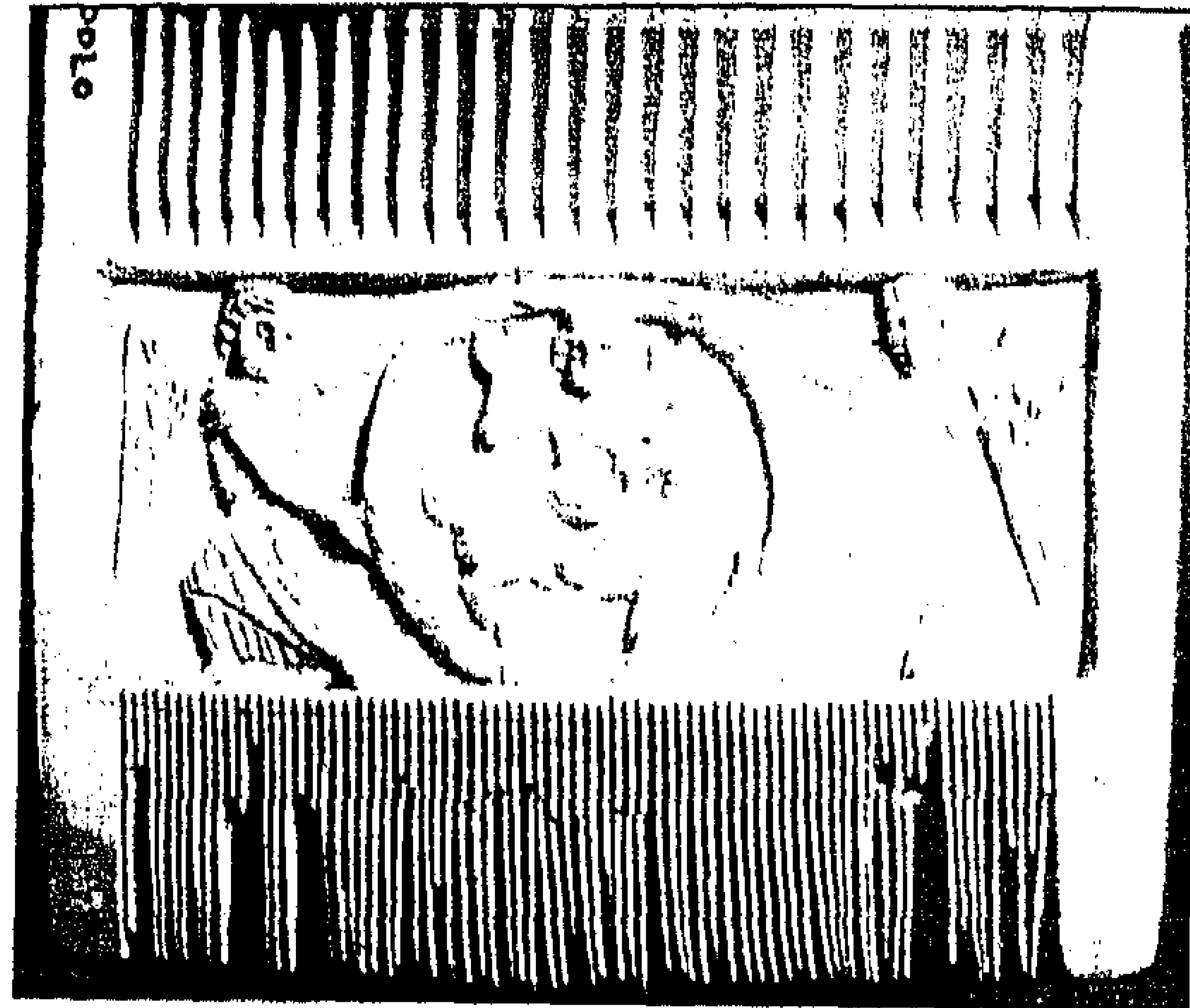


شكل(١٤٧)
مشط من العاج - متحف Schnütgen - كولن

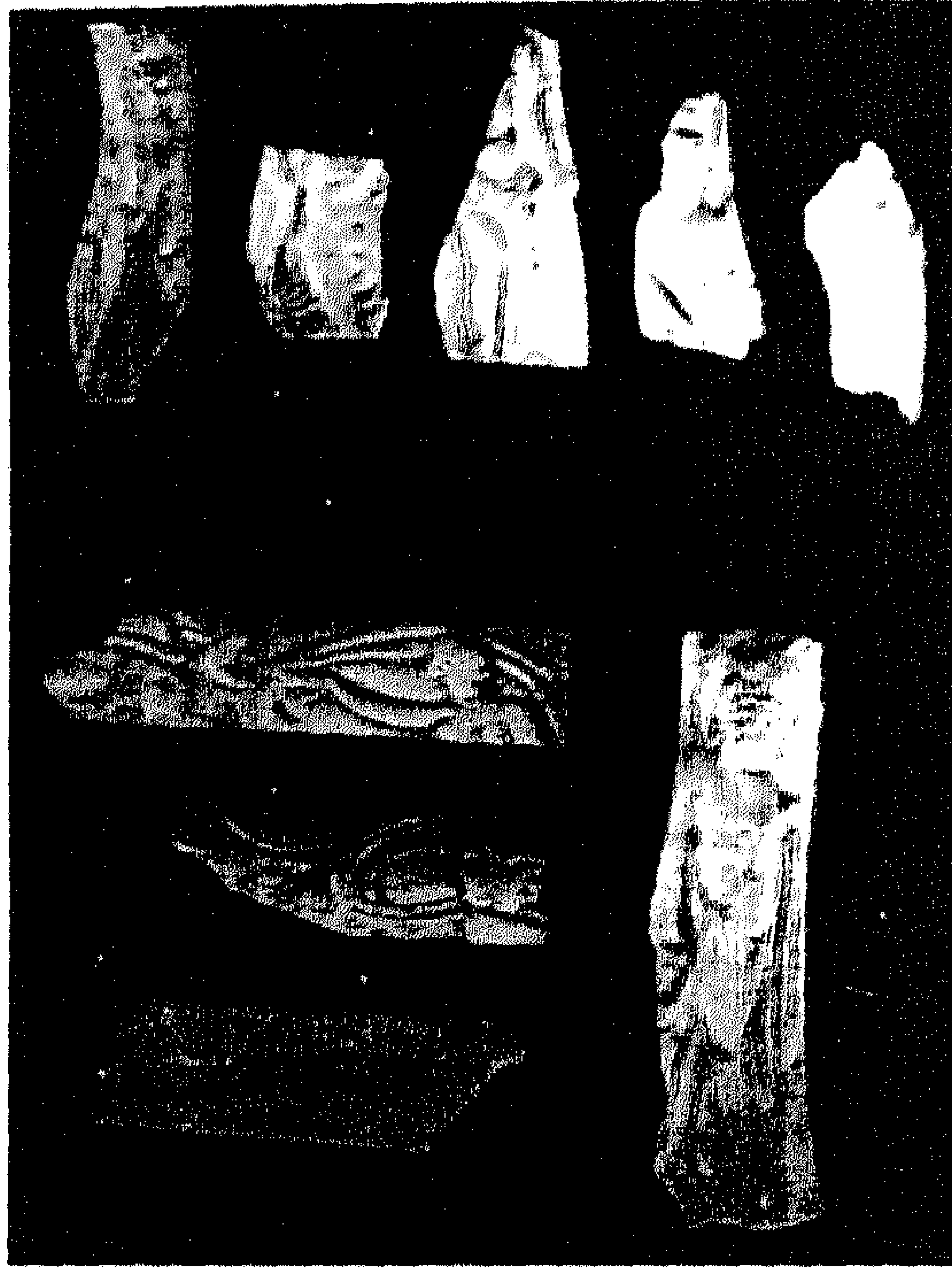


شكل(١٤٨)
مشط من العظم - المصدر : كنيسة مار مينا بفم الخليج - القرن (٢-٣م) المتحف القبطي بالقاهرة





شكل(١٤٩)
مشط من العاج - دير أبو حنس - القرن السادس
الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٥٠)
مجموعة من العظم و العاج كانت تستعمل في التطعيم
تمثل معظمها آلهة أو شخصيات خرافية



شكل(١٥١)
قطعة من العاج لأوربا و الثور - متحف والترز بالتمور - القرن الثالث و الرابع الميلادي



شكل(١٥٢)
قطعتان من العاج تمثلان أسطورة هرقل - عُثر عليها في مصر - الآن متحف والترز بالتمور - القرن الثالث و الرابع الميلادي

و كذلك هناك قطعتان من العاج محفوظتان فى متحف والترز فى بالتمورى لأسطورة هرقل و الثور شكل (١٥٢) ، إحداهما تمثل هرقل وهو يصارع أسد نيميا و الأخرى تمثله وهو يهذب فرع شجرة ليستخدمه فى صراعه مع الأسد .
و هناك بعض الأساطير الآخرى التى مثلت على القطع العاجية والعظمية منها: نرديس ، و ديونيسيوس ، ومجموعة من السكرة و الغانيات اليونانيات أشكال(١٥٣،١٥٤،١٥٥،١٥٦) .
ومنظر لموكب ديونيسيوس شكل(١٥٧) ، ووجد هذا العمل فى وسط مصر ، ويبدو وكأنه صنع فى التو والحال .

أما عن أسطورة أفروديت فهناك قطعتان عاجيتان من النحت البارز شكل (١٥٨) تمثل أفروديت فى أوضاع حركية مختلفة .
ويوجد بمتحف والترز تمثال صغير من العظم لفتاة عارية تمثل أفروديت "إلهة الجمال" شكل(١٥٩) وهذا العمل يضاهى قطعة أخرى من النحت البارز لأبوللو ودافنى من منحوتات أهناسيا شكل(١٥).
وأيضاً تم صياغة مشاهد أسطورية خرافية لديوسقورى Dioscuri وباسيفى Pasi`phae والثور شكل(١٦٠) ، ويمكن مضاهاة هذا الشكل بمنحوتات أهناسيا .
وكذلك شكل(١٦١) الذى يمثل أسطورة هزيمة الميناد والساتير* والجنود وكأنه يعكس الأسلوب القبطى بأشكاله حيث تم صغر حجم الجسم فيظهر كأنه مفكك وبلا عظام . وهذا الأفريز كان مكملاً لإحدى علب الحلي والنفائس والآن أصبح غطاء كتاب Gregrian Antiph .

وقد صور على بعض القطع العاجية والعظمية أشكال لرجال أو سيدات: فى أوضاع مختلفة منها قطعة من العظم شكل (١٦٢) تصور سيدة عارية يغطى جسمها شال وتمد يدها لتأخذ شيئاً تقدمه لها إمرأة أخرى ويظهر بالقطعة رأس حصان . وقطعة أخرى من العظم شكل(١٦٣) تصور سيدة متأنقة تنظر إلى أعلى وتمسك شيئاً بكلتا يديها .
وشكل (١٦٤) لقطعة من العظم غير منتظمة الشكل وهى نحت بارز لصورة نصفية لشخص ، وعلى الكتف فرع من سعف النخيل .
وكذلك شكل (١٦٥) لقطعة من العظم عليها نحت بارز لرجل عار يرفع يده اليمنى ويتكىء بيده اليسرى على عمود قصير .
فأشكال النساء العاريات والحوريات الهائمات فى أوضاع كلاسيكية تبعث جانب روحانى ملائكى ، وهو المفهوم الذى فسره بعض العلماء على أنه أستخدام غنوسى وضمن الأسرار المقدسة ، ولم يفسر إلى الآن وظيفة تلك اللوحات .

---

* نصفه بشر و نصفه ماعز وهو أحد آلهة الغابات عند الأغريق " إله الغاب ".

عموماً فإن وظيفة تلك اللوحات تعطى إنطباعاً عن مقدار التغير الذى أصاب الفن عموماً بالإهتمام بالمفاهيم الروحانية ، وأن هؤلاء الهائمات مثل ربات الفنون أو هن يمثلن نماذج من الوسائط الإلهية ويحرسون المتوفى المؤمن ، ولدينا فى المتحف القبطى العديد من تلك النماذج التى عثر عليها فى بعض المقابر القبطية ، وهى ترجع إلى القرن الرابع الميلادى تقريباً .

وبالمتحف القبطى مجموعة من اللوحات العاجية يحتمل أنه قد تم العثور عليها فى مقبرة لفنان أو هى لوحات لم يتم نحتها بعد ، فقد تم تلوينها بالخطوط الحمراء والسوداء ، تعود تقريباً إلى القرن الرابع أو الخامس تقريباً ، وهى تمثل بعض المناظر الطبيعية الصماء ، على إحداها نجد بطة وسط النباتات وزهرة اللوتس ، ومناظر لغراب أو نسر فوق شجرة مورقة بالأزهار ، ومنظر لأحد الملائكة على هيئة كيوبيد يرتدى عباءة إرجوانية ويحمل سلة فواكة ربما يقدمها للمتوفى ، وكل هذه رموز كانت أحد المخصصات الجنائزية فى الفن المسيحى فى مصر وخارجها .

وكذلك مثل على الحشوات العاجية موضوعات دينية منها:

تتويج المسيح المنتصر ، فهناك قطعتان شكل(١٦٦،١٦٧) تمثلان اثنان من المنتصرين يمسكان إكليل من الزهور . وهذان الأسلوبان يمثلان الأسلوب المستخدم فى المنحوتات الحجرية فى باويط التى تمثل عيد الصعود وتتويج المسيح و يساندهما إثنان من الملائكة كشكل(١٦٨) و هى أيضاً تشبه الحشوة الخشبية الموجودة على حشوة من مصراع باب كنيسة القديسة بربارة .

وقد مثل على العاج أيضاً المسيح وهو جالس على كرسى يشبه المندرولة و يحيط به أربعة من الملائكة ،ويظهر فى هذه اللوحة التأثير البطلمى فى البساطة وخاصة للمسيح وهو ملتحى ، وكذلك تأثير الفن المصرى بطرق تصفيف شعر الملائكة شكل (١٦٩).

وشكل (١٧٠) لقطعة من العاج تمثل صورة نصفية للسيد المسيح يحيط رأسه هاله ويشير بعلامة البركة بيده اليمنى ، ويحمل الكتاب المقدس بيده اليسرى، وعلى الجانبين كتابة قبطية .

و أيضاً مثل على قطعة من العظم منظر لقديس يحمل الصليب و يقف على قاعدة شكل (١٧١) .

ومن الموضوعات الدينية أيضاً شكل (١٧٢) لقطعة من العاج تمثل عيد الصعود.

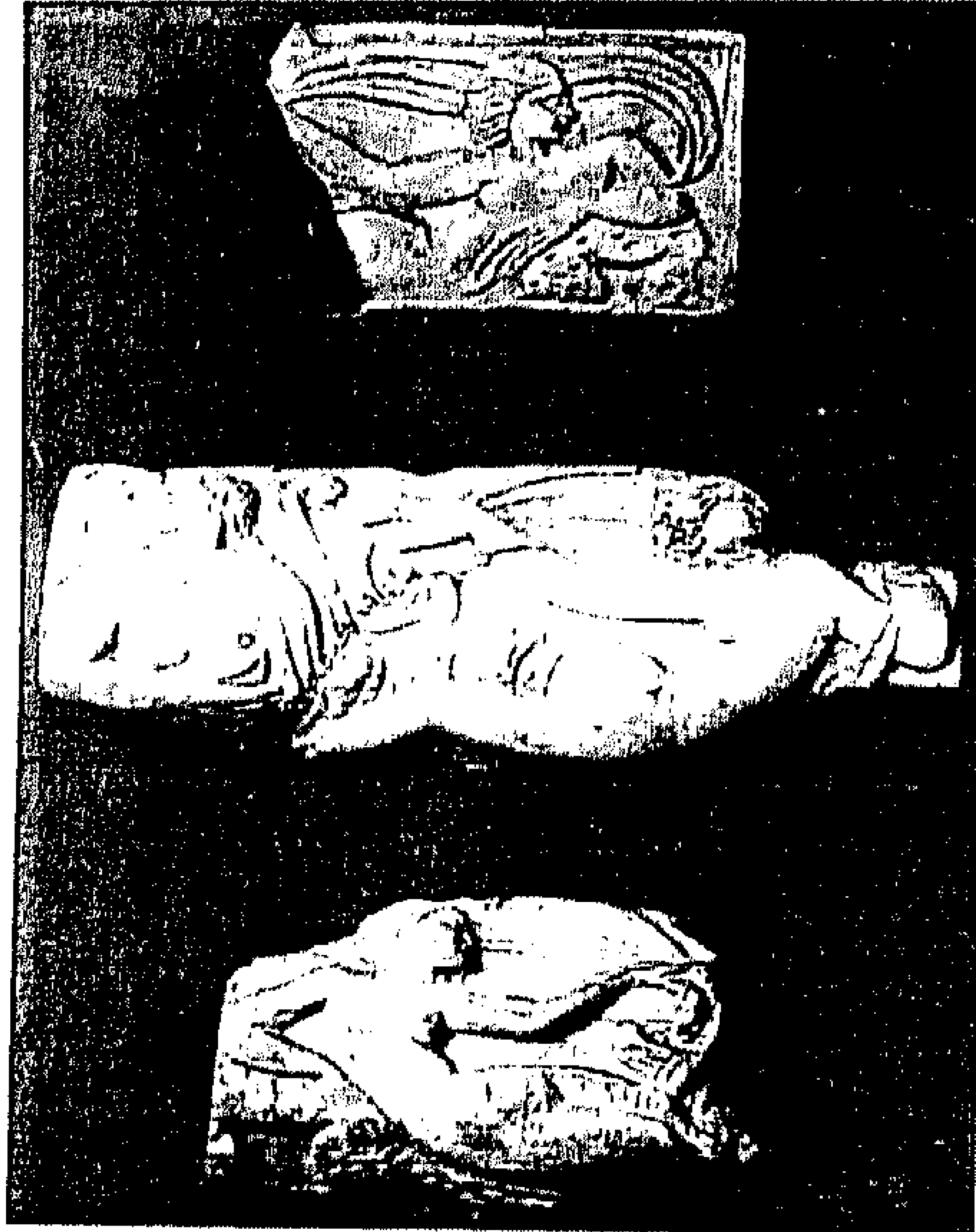
وهناك شكل (١٧٣) لضلفة شباك تتكون من خمس أجزاء منحوتة بمشاهد من التوراة و الإنجيل " العهد القديم و الجديد " فهذا الشكل يعكس الأسلوب النحتى الموجود فى الكنائس الأرثوذكسية وهى أشكال تشبه العرائس و التماثيل الصغيرة و تم تثبيت الشعر مثل الباروكة على قمة الرأس.



شكل(١٥٣)
قطعة من العاج لمجموعة من السكره و الغانيات اليونانيات
- متحف اللوفر



شكل(١٥٤)
مجموعة قطع من العاج تمثل (سكير - صبي -
الميناد والساتير) متحف فيكتوريا و البرت - لندن



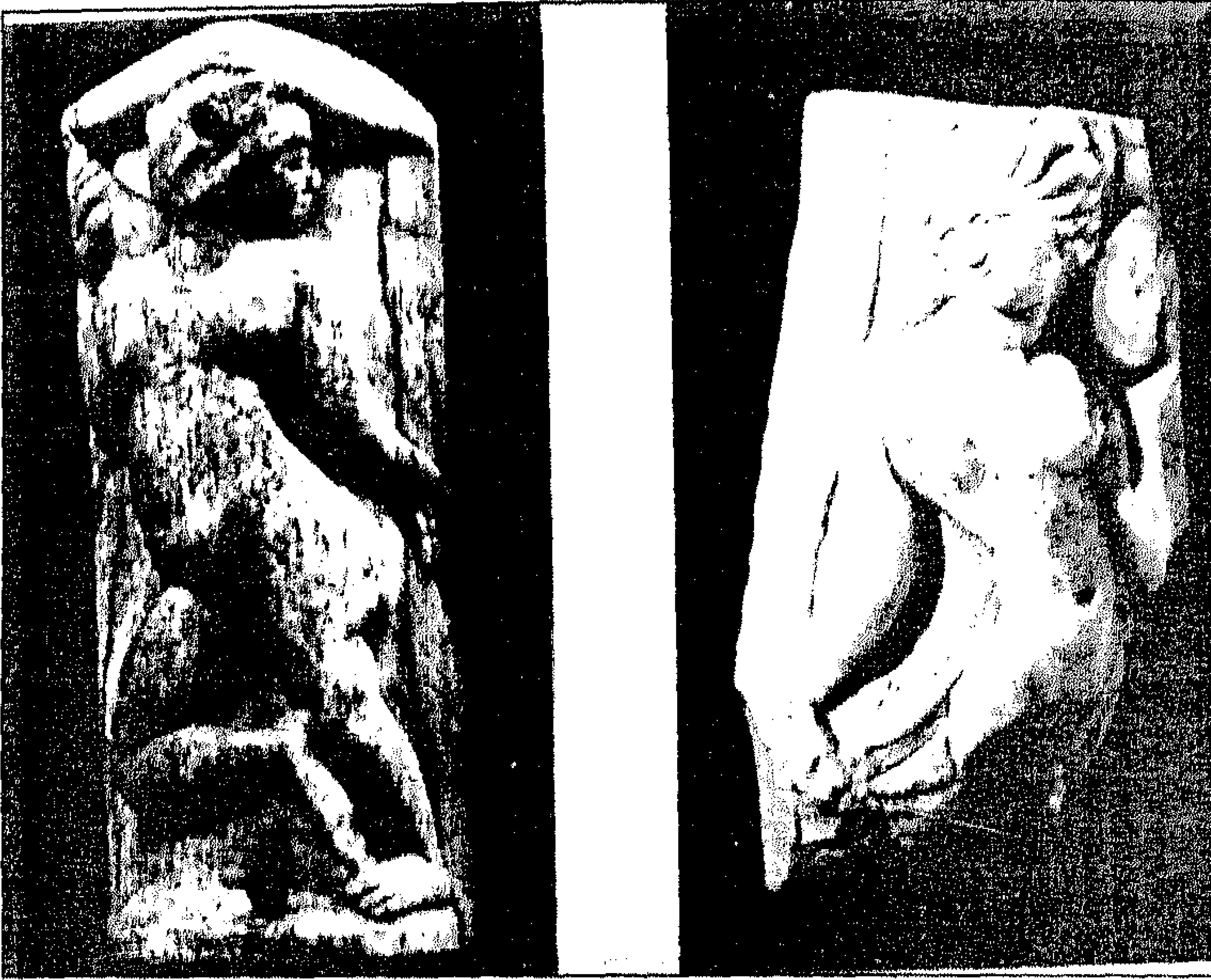
شكل(١٥٥)
مجموعة قطع من العاج تمثل الإلهة نرديس - متحف
فكتوريا و ألبرت - لندن



شكل(١٥٦)
قطعة من العاج تمثل ديونيسيوس - معرض
والترز بالتيمور ـ واشنطن



شكل(١٥٧)
نحت بارز من العاج يمثل موكب ديونيسيوس وجد في وسط مصر - الآن بمتحف فكتوريا و ألبرت بلندن - القرن (٣-٤ م)



شكل(١٥٨)
قطعتان من العظم تمثل أفروديت - مجموعة Fred and Florence Olsen



شكل(١٥٩)
تمثال صغير من العظم لفتاة عارية
" أفروديت إله الجمال " - القرن(٤-٥م)
معرض والترز بالتمور



شكل(١٦٠)
إفريز يضم Dioscury , Pasiphae ، و الثور - بمتحف Civico



شكل(١٦١)
افريز عيه منظر هزيمة الميناد والساتير و الجنود
بمعرض Gallen , Stifts Bibliothen



شكل(١٦٢)
سيدة عارية من العظم - القرن (٢-٣ م)-المتحف المصري



شكل(١٦٣)
نقش بارز من العظم لسيدة متأنقة - القرن (٢-٣ م) - المتحف المصري



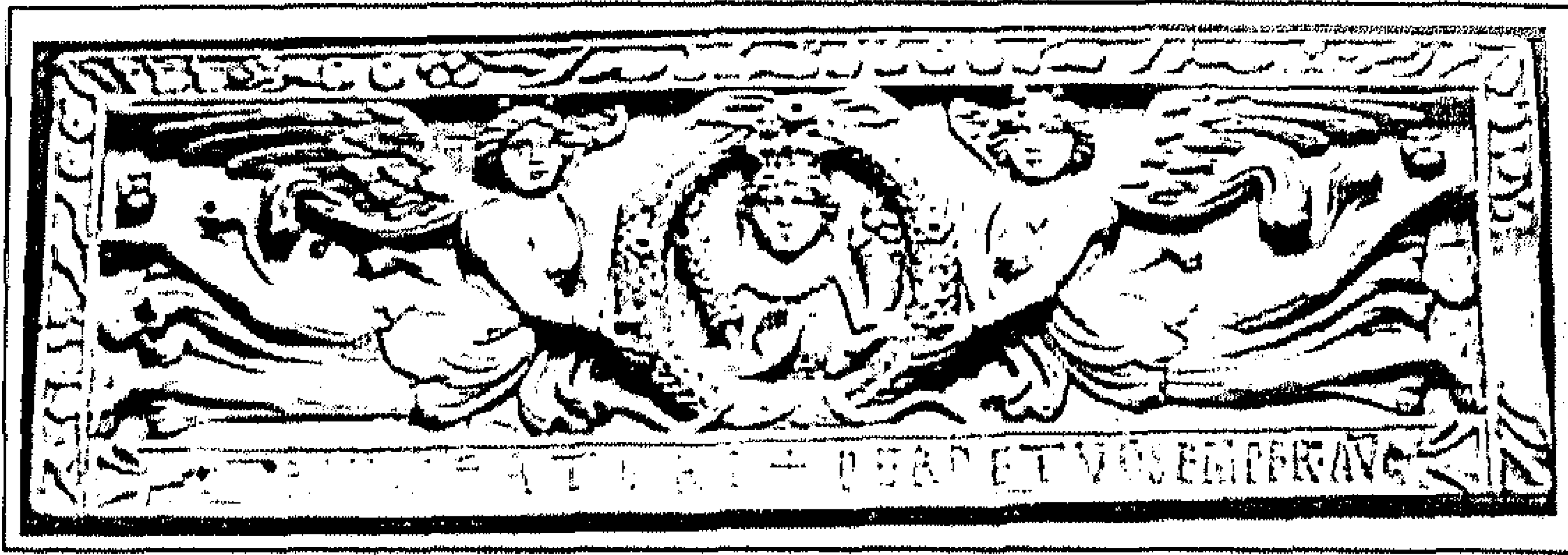
شكل(١٦٤)
قطعة من العظم غير منتظمة الشكل تمثل صورة نصفية لشخص - القرن (٦-٧ م) - مجهولة المصدر



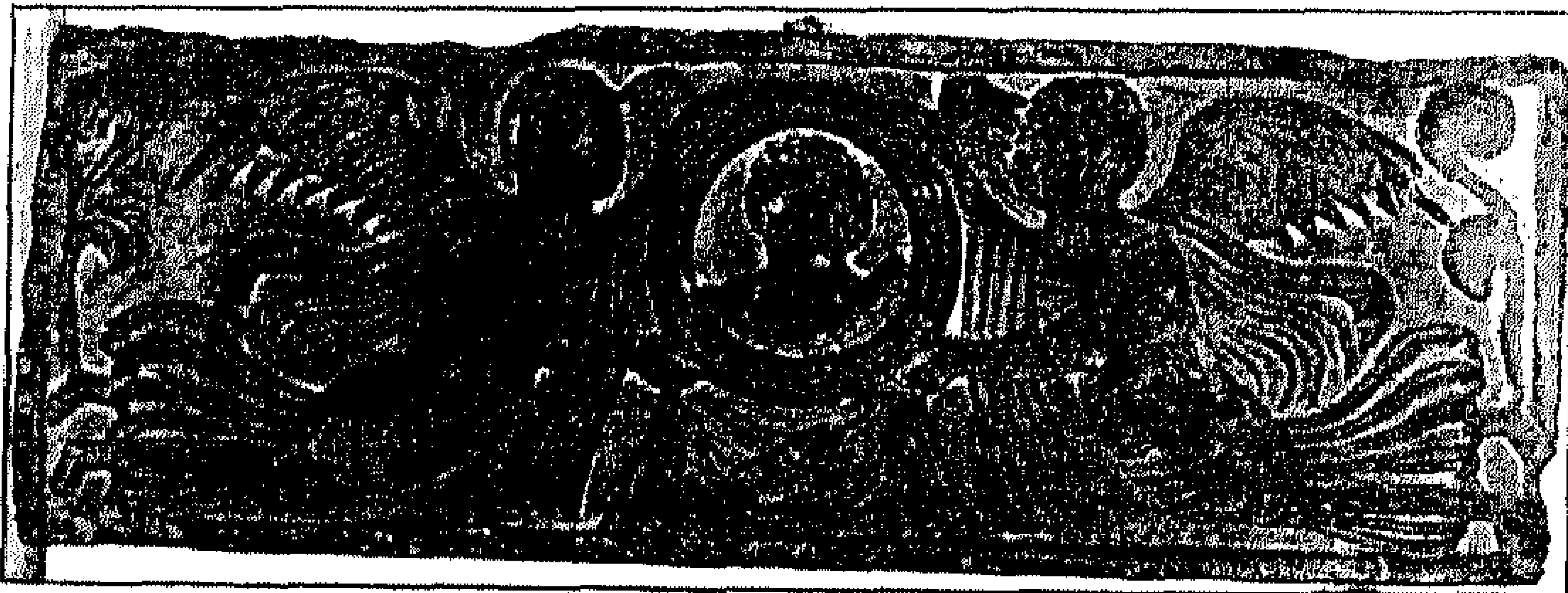
شكل(١٦٥)
نقش بارز من العظم لسيدة متأنقة - القرن (٢-٣ م) - المتحف المصري



شكل(١٦٦)
قطعة من العاج تمثل اثنان من المنتصرين يمسكان إكليل من الزهور
متحف اللوفر



شكل(١٦٧)
قطعة من العاج تمثل اثنان من المنتصرين يمسكان إكليل من الزهور
المتحف الإيطالي - ميلان



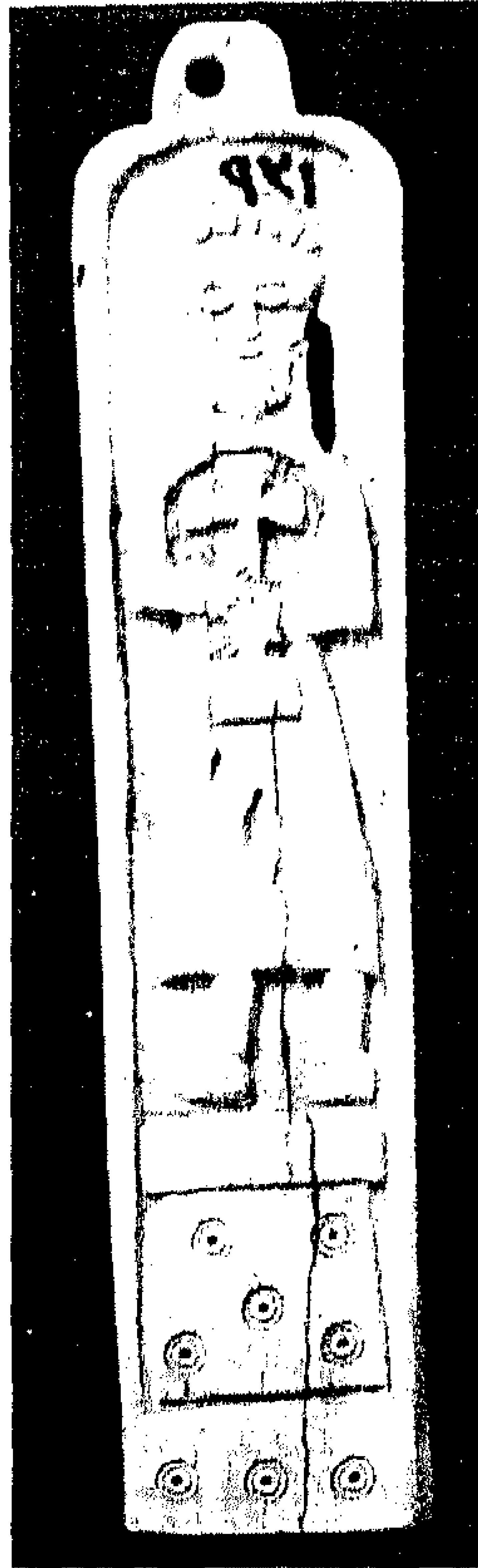
شكل(١٦٨)
قطعة من الحجر الجيري تمثل صورة نصفية للسيد المسيح داخل إكليل يحمله ملاكان طائران - القرن السادس الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٦٩)
قطعة من العاج تمثل السيد المسيح جالساً - القرن السادس الميلادي - متحف والترز بالتمور



شكل(١٧٠)
قطعة من العاج تمثل السيد المسيح يعطي البركة - القرن
السادس الميلادي



شكل(١٧١)
نحت علي العظم لقديس يحمل الصليب - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل(١٧٢)
قطعة من العاج تمثل عيد الصعود - متحف الميتروبوليتان - نيويورك



شكل(١٧٣)
ضلفة شباك من خمسة أجزاء منحوتة من العاج بمشاهد
من التوراة و الإنجيل - المتحف القومي برافنا

" وهناك محاولة للنقش على العاج للعديد من الأباطرة و زوجاتهم ومستشاريهم ووكلائهم و جميعهم ينتمون إلى القصور و البلاط الملكى و الحياة الملكية بالرغم من صدور أمر عالى رسمى من المجمع الكنسى رقم ٤٥١ برفع تلك الأعمال و معاقبة الفنانين القائمين على ذلك . و بالتأكيد فإن أسلوب النحت البارز على العاج قد تخصص فى مصر فى هذا الوقت و بمستوى مختلف عن الفن فى البلاط الملكي ." (١)

على أن هذا النحت البارز على العاج مؤرخ بالقرن السادس الميلادى تم فى ورش عمل مصرية وله مميزات تشبه الأسلوب الفنى فى الأسكندرية التى تعتبر مركزاً لها . ومن الواضح أن تلك النماذج غير مشابهة لمستويات الزخرفة السائدة فى القرن السادس فى القسطنطينية .

النحت على الصناديق :

من الموضوعات الرائعة من الناحية الفنية نحت بارز على صندوق " Pyxis " صغير للعطور أو الزيت أو البخور ، يحتوى على منظرين أسطوريين يختصان باحتفالية إله النيل فى مصر ،وهذا الصندوق من القرن السادس الميلادى شكل(١٧٤) **المنظر الأول** يمثل جانب من الإحتفال بعيد وفاء النيل وهو يضم خمسة من المشاركين فى الأحتفال مضجعين على أريكة ، أثنان منهم على الجانب الأيمن ومثلهم على الجانب الأيسر ، و يرفعون أيدهم التى تحمل أطباق ، بينما نجد أشخاص على الجانبين كخدم يقدمون الأطباق للجالسين ، وفى منتصف المنظر نجد سيدة تأكل من طبق أمامها فوق منضدة خشبية ، ونلاحظ أن ثلاثة من الجالسين فى الخلف ينظرون بإهتمام ناحية الطبق ، بينما الرابع ينظر لأحد الخدم ، ونلاحظ إستخدام نظرة العين فى هذا التكوين لربط الموضوع و تفاصيله و إعطاء واقعية رغم تدهور الأسلوب الفنى . و نلاحظ أن السيدة ترتدى ملابس بسيطة و بينما يتحلى عنقها بعقد ثمين ، وهو تناقض فنى تميز به الفنان القبطى عموماً فى أعماله الفنية ، أما عن المقاعد فتبدو متأثرة بزخارف التوابيت الجنائزية ، فالمنظر على الرغم من كونه يمثل جانب من احتفالية دينية ، إلا أنه يمكن تفسيره على أنه جزء من وليمة جنائزية ، منتقاه من التراث الإيزيسى الخاص بالإحتفالات الدينية الجنائزية أيضاً .

و **المنظر الثانى** يحتوى بداخله على منظرين بطريقة التوازى ، على اليسار نجد سيدة تستند على تمثال لأبى الهول ، و تحمل أكليلاً من الزهور و الفواكه فى يدها، و يحتمل أن تكون زوجة إله النيل ، وهى مرتبطة بالنهر و أبى الهول ومفهوم الخصوبة ، وعادةً ما يعرف هذا بتجسيد شخصية مصر ، وعلى اليمين نجد

(1) John Beckwith : " Coptic Sculpture 300-1300 " , London , Alec Tiranti , 1963 , P.13.

مجموعة من الأطفال يلعبون ، بينما يحمل هو فى يده قرن الخيرات ، وبعض العلماء فسروا هذا القرن بإنه مجداف أو الدفة التى تسير بها الحياة فى مصر ، وهى لا تزال أشياء خاصة مرتبطة بنهر النيل فى مصر ، ونلاحظ أن الفنان جعل المنظر بأكمله و كأنه داخل النهر حيث أرتفع بزخارف المياه حتى الربع العلوى من الصندوق على جانبى المنظر .

و يبدو الأسلوب الفنى هنا مرتبطاً بالعديد من صور إله النيل على المنسوجات القبطية و منحوتات أهناسيا ، و التى تضم أسلوب فنى يهتم بالوجوه على حساب القياسات الجسمانية كما هو واضح فى صورة نيلوس " إله النيل " ، ولكننا نلاحظ بعض التأثيرات السورية فى تسريحة الشعر الخاصة بالمنظر الأول للمحتفلين ، بينما الأسلوب المصرى يبدو واضحاً فى الوجوه الممتلئة التى تميزت بها المنحوتات العاجية منذ القرن الخامس الميلادى .

و يتضح لنا من هنا أن : تصوير إله النيل و الإحتفال به كان جزءاً من التراث الشعبى المصرى منذ القدم ، و العقيدة المسيحية أستفادت كثيراً من تشخيص نيلوس فى الفن القبطى لما له من منفعة كنموذج للتعامل البشرى و الإلهى معاً حيث تبادل المنفعة بالعبادة و الإحتفال . و بالتالى صار نيلوس يحمل صفات عديدة من السيد المسيح كالخلاص و المنقذ بفضل خيراته ، فقد صوره الفنان القبطى على صندوق أخر و بجانبه معجزة السيد المسيح " واهب الحياة " فى إقامة لعازر شكل (١٧٥) ، وهى نماذج تؤكد أن هناك تراكيب فنية شعبية فرضت نفسها فى تحديد سمات هذا الفن فى فترة ما بين القرنين الرابع و السادس الميلاديين فى مصر .

و تمت مقارنة الإسلوب الموجود على هذان الصندوقان مع أشكال أخرى على صندوق أخر شكل(١٧٦،١٧٧) يقدم شكل نحتى لمينا ، و هذا النحت ينسب إلى كرسى ماكسيميان برافنا . و كذلك تطابق مبادئ الأسلوب العاجى و العظمى للمنحوتات التى عثر عليها فى مصر .

و هناك صندوق طبى من العاج لموضوع أسطورى أخر يمثل الإحتفالات الديونيسية الإيزيسية،وهذا الصندوق من القرن الخامس ويضم لوحتين شكل(١٧٨) **اللوحة الأولى** صور عليها ثلاثة أشخاص واقفة مدعمة بأوراق الأكانتس ، وفى المنتصف يقف الإله ديونيسيوس يرتدى عباءة تلتف حول النصف السفلى للجسم و يمسك فى يده السفلى Thyrsos وفى اليمنى يمسك كأس الكنثاروس ،وتحت الإناء نجد نمر رأسه مرفوعة إلى أعلى يتأهب ليلتقت قطرات الخمر المنسكب من الإناء، وعلى يمين ديونيسيوس نجد جارية تحمل طبلة ترفعها خلف رأسها ، (و يحتمل أن تكون أحد وصيفات الإله) بينما على اليسار نجد أحد الساتير يرتدى



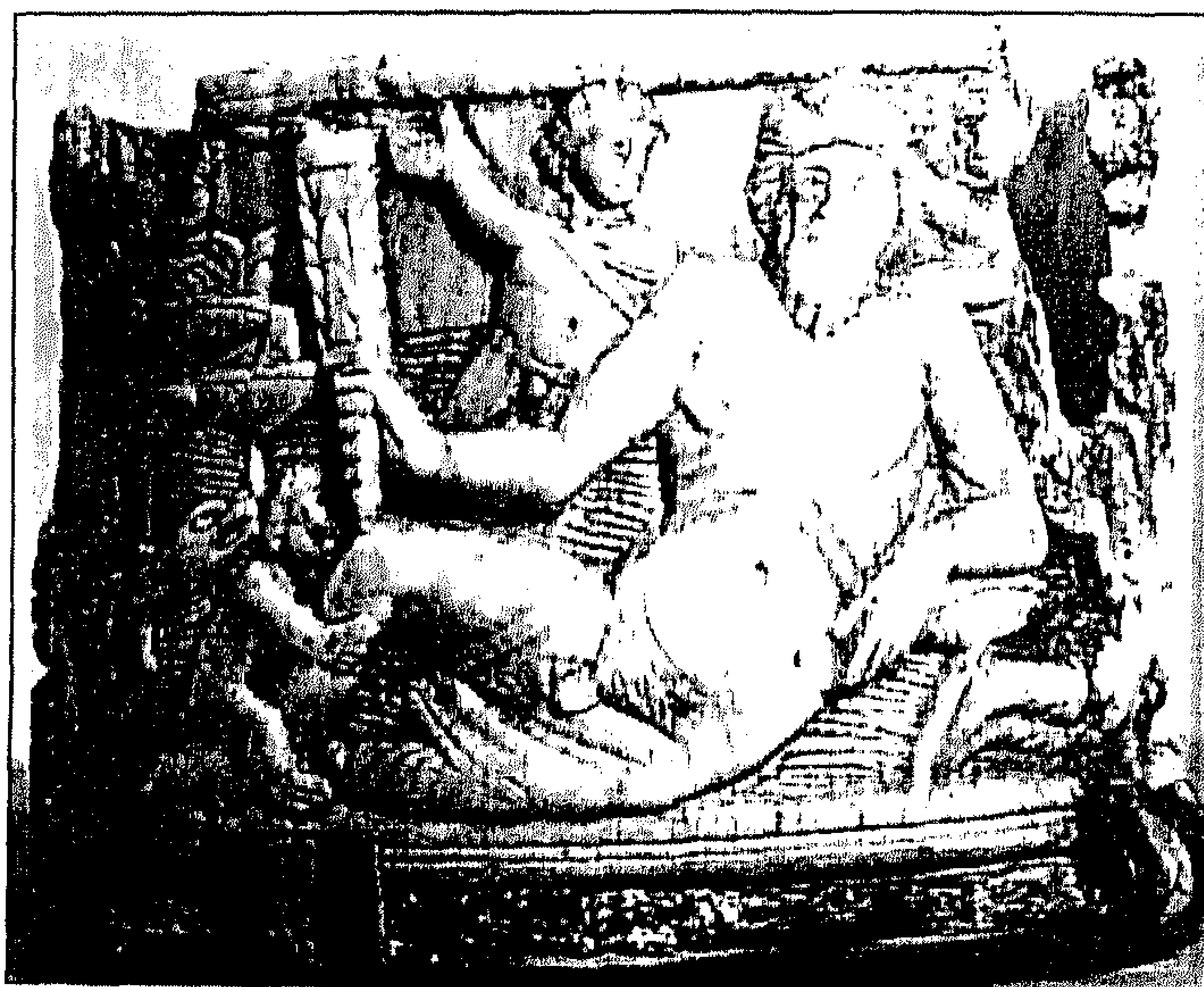
شكل(١٧٤)- (أ)
نحت بارز علي صندوق صغير للعطور يختص بإحتفالية إله النيل - القرن السادس الميلادي



(ب)



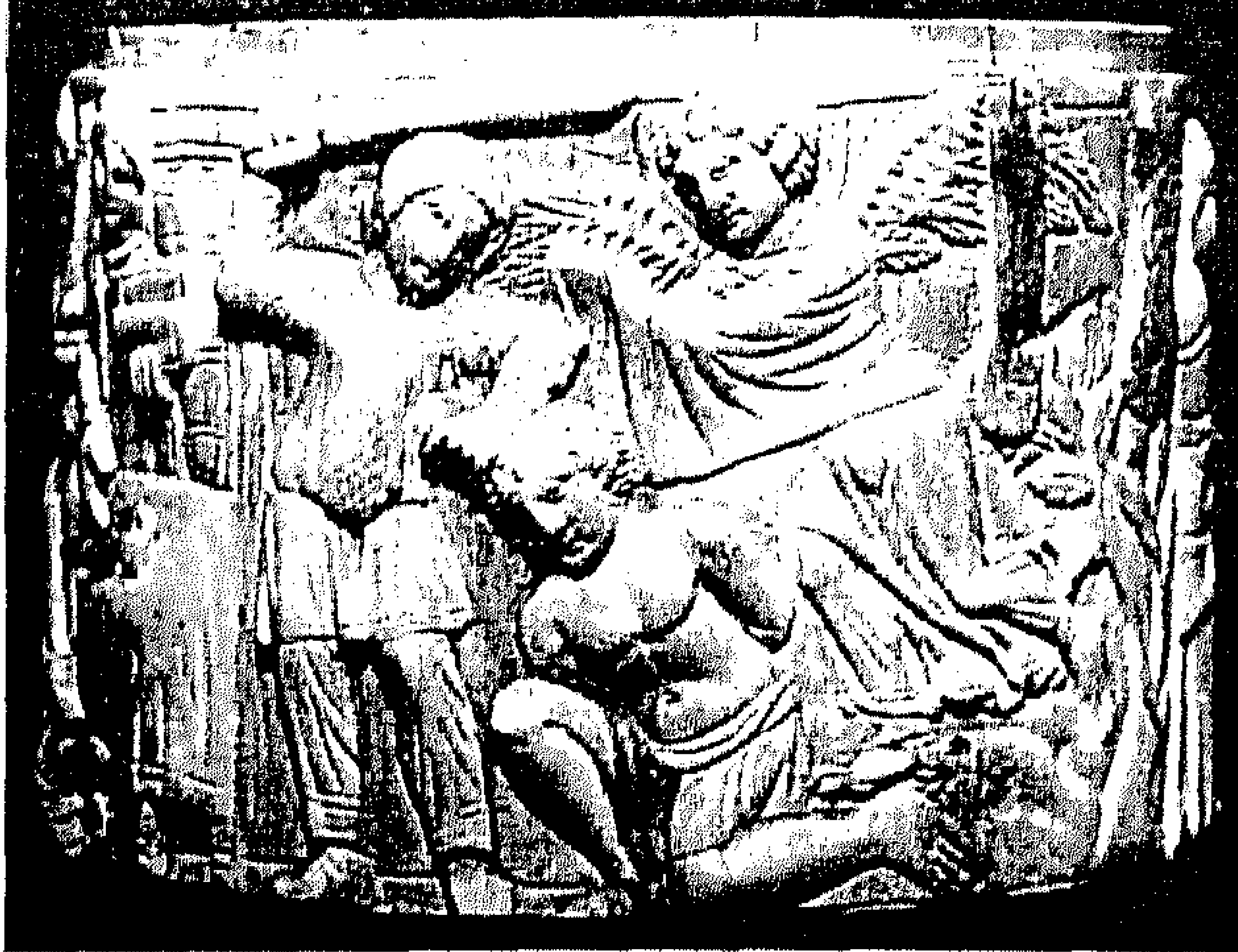
(ج)



(د)



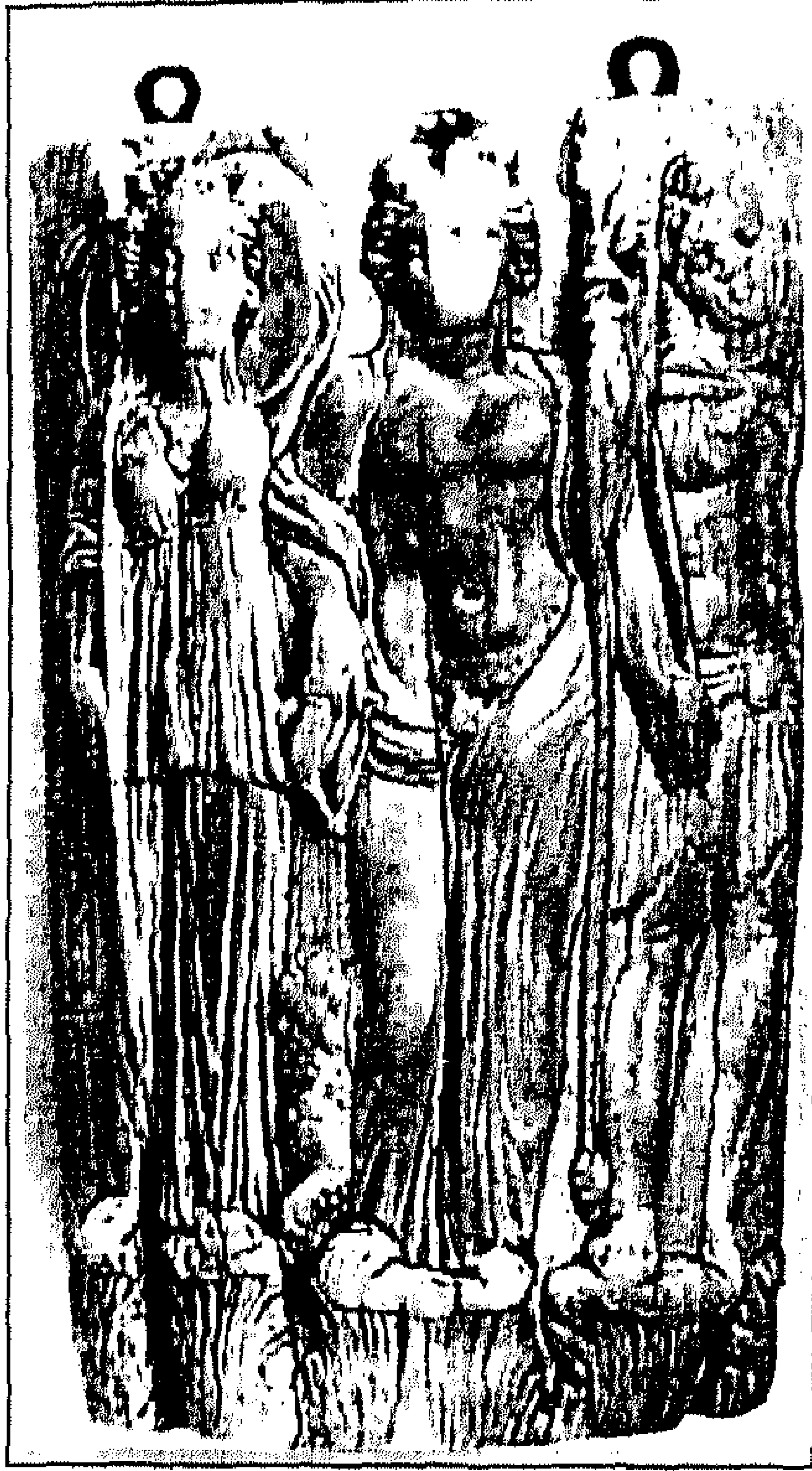
شكل (١٧٥)
إحدي واجهات صندوق من العاج يمثل معجزة المسيح " واهب الحياة "
في إقامة لعازر من الموت - القرن الخامس الميلادي



شكل (١٧٦)
إستشهاد القديس مينا و القربان - من العاج - المتحف البريطاني - لندن



شكل (١٧٧)
المعبد المقدس للقديس مينا - القربان المقدس - من العاج - المتحف البريطاني - لندن



(أ)
قطعة تمثل ديونيسيوس بين الميناد و الساتير

شكل (١٧٨)
صندوق من العاج عليه جانب من الإحتفالات الديونيسيه - عُثر عليه في إقليم مصري - القرن الخامس الميلادي - الآن بمجموعة " دمبارتون أوكس " - واشنطن



(ب)
قطعة تمثل تشخيص الإسكندرية

رداءً ربما يكون من جلد الغزال حول خصره ، و حول رقبته جلد النمر ، و يحمل فوق يده اليمنى عصا لها خطاف يستخدمها الراعى فى محاصرة أغنامه ، و على كتفه الأيسر يحمل قربة مملوءة بالخمر المقدس و المنظر يعبر عن جانب من الإحتفالات الديونيسية و أهمية الخمر المقدس كأحد الرموز المسيحية المبكرة آنذاك علماً بأنه فى كثير من الأحيان كان ديونيسيوس يعتبر نموذجاً للمسيح مستوحى من التراث الهيللينستى .

ونجد شكل ديونيسيوس فى هذه اللوحة مطابقاً للشكل رقم (١٧٩) الذى يمثل فتاة تمسك أكليل من الزهور وشعلة أو رمز الخصوبة ، وهذا العمل يطابقه من حيث الوقفة ونفس الرداء ونفس حركة اليد برفع الشعلة .
أما **اللوحة الثانية** فتصور إمرأة ترتدى بيبلوس فوق الكتفين مربوط من عند الخصر ، وتحته هيماتيون طويل وتحمل فى يدها اليسرى قرن الخيرات ، وفى يدها اليمنى دفة سفينة غير واضحة إلى حد ما وتبدو تلك السيدة إلهة ، ولكن نلاحظ التراكيب المختلفة بإستخدام رموز متعددة من مخصصات آلهة أخرى كإيزيس وأفروديت وتيخى فورتونا إلهة الحظ و الصحة، ولكن بالربط بين الموضعين، نجد أن بعض العلماء ذهبوا إلى أن تكون الإلهة المصورة هى تيخى ومن هنا ذهبوا أن هذا الصندوق خاص بحفظ الأدوية ، و إن كان هذا الإتجاه لا يبعد الأحتمال الآخر بأن تكون الإلهة إيزيس رمز الخصوبة فى اللوحة ، و بالتالى فإن هذا المنظر يعكس مضمون تلك التراكيب المختلطة و متغيرات العصر من الناحية الدينية .
و الأسلوب الفنى فى النحت على هذا الصندوق متأثر إلى حد ما بالتيارات الهيللينستية ، و هذا لا يمنع أن الفنان كان مدركاً لكافة المخصصات الإلهية المصورة للآلهة ، و إن مفهوم الإستخدام هنا يعكس الطابع الشعبى من ناحية الأسلوب الفنى الذى بدأ مع نهاية القرن الرابع و بداية القرن الخامس الميلادى .

" و هذا الصندوق يحمل أيضاً كل الملامح الجوهرية لفن المدرسة الكلاسيكية المحافظة ، و الذى أظهر مدى تأكيد نظرية أنعكاس أسلوب الفن السائد فى الإسكندرية على الأسلوب القبطى و الأرثوذكسى ، ومن المحتمل أن هذا الصندوق قد تم أقتباسة كأحد مفاتيح العمل من المجموعة التى قامت بصياغة كرسى ماكسيميان فى رافنا شكل (١٨٠) و الذين استمروا لفترة تقترب من مائة عام و قاموا خلالها بأعمال رائعة من القسطنطينية حتى الإسكندرية .
فهذين العملين متأثرين بالأسلوب الفنى السائد فى الأسكندرية . و هناك أعتقاد سائد بأن هناك مدرسة كانت تهتم بأعمال النحت العاجى فى الإسكندرية فى القرن الخامس الميلادى و هى بعيدة الذكر فى علم الآثار فلم يتم الإشارة إلى هذه المدرسة من قبل ، لكن هناك سجلات تؤكد على أن كيرلس بطريرك الإسكندرية قد قام بإرسال كرسى عاجى كهدية إلى بطريرك القسطنطينية عام (٤٣٢ – ٤٣٣ م).
و هناك قائمة لجرد الموجودات قد ذكر منها أن هناك أربعة عشر كرسى عاجى

أرسلت للقصر الإمبراطورى و يظهر على هذه الكراسى أفاريز مزخرفة بأشكال تشبه الأشكال الموجودة هنا على الصندوق العاجي ."(١)
و هناك أيضاً واجهة صندوق من العاج منحوت عليها مجلس الآلهة لمحاكمة باريس شكل (١٨١) من القرن الخامس الميلادى .
و أيضاً هناك ثلاث قطع نحتية من العاج لمجموعة من رباب الفنون والإلهين أبوللو وأرتميس شكل(١٨٢).

ومن أهم اللوحات التى تحتوى على مناظر أسطورية و رموز متعددة تخدم مفهوم العقيدة الجديدة ، منظر للوحة من العاج على وجهين شكل (١٨٣) .
الوجه الأول تبرز فيه شخصية هيليوس إله الشمس الواقف جهة اليسار على عربة يجرها الحيوان الأسطورى " القنطورس " على البحر حيث يوجد ثلاثة من التريتون وهم من آلهة البحر يمارسون الرياضة داخل البحر بجوار بعض الكائنات البحرية - ومن المفترض أن التريتون من اتباع الإله بوسيدون و لكنهم هنا يعبرون عن مفهوم التراكيب المختلفة التى سادت فى التراث الديونيسى فى الفترة المتأخرة أما هيليوس فيحمل فى يده اليسرى الشعلة الخشبية و هى أحد الرموز الديونيسية وفى يده اليمنى يحمل كأس الكنثاروس الكبير المملوء بالخمر المقدس،وفى النصف العلوى من اللوحة نجد فارس صغير يتقدمه أحد الساتيرينفخ فى آلة موسيقية وهى من المحتمل أن تعبر عن الفداء الإلهى الروحانى الخاص بالإحتفالات الديونسية ونجد أحد الساتير يبدو وفى مرحلة وسطى بين هذا المنظر والمنظر العلوى، يبدو كأنه صاعد أو هابط من السماء يحمل فى يده دلو من الخمر المقدس ،ويحمل فوق كتفه سلة فواكه وهى أحد الرموز الغنوسية المسيحية و يبدو أنه قادم بها من السماء إلى المؤمنين على الأرض ، و الذى يمثلهم هذا الفارس الذى يتبع الساتير ، و يبدو ذلك واضحاً إذا ما نظرنا إلى الجزء العلوى من المنظر ، فنجد فيه منظر جمع ثمار الفواكه و الكروم و عملية عصر العنب و تجهيز الخمر المقدس حتى يصل إلى تلك العربات التى تجرها الثيران تمهيداً لوصولهم إلى الأرض.

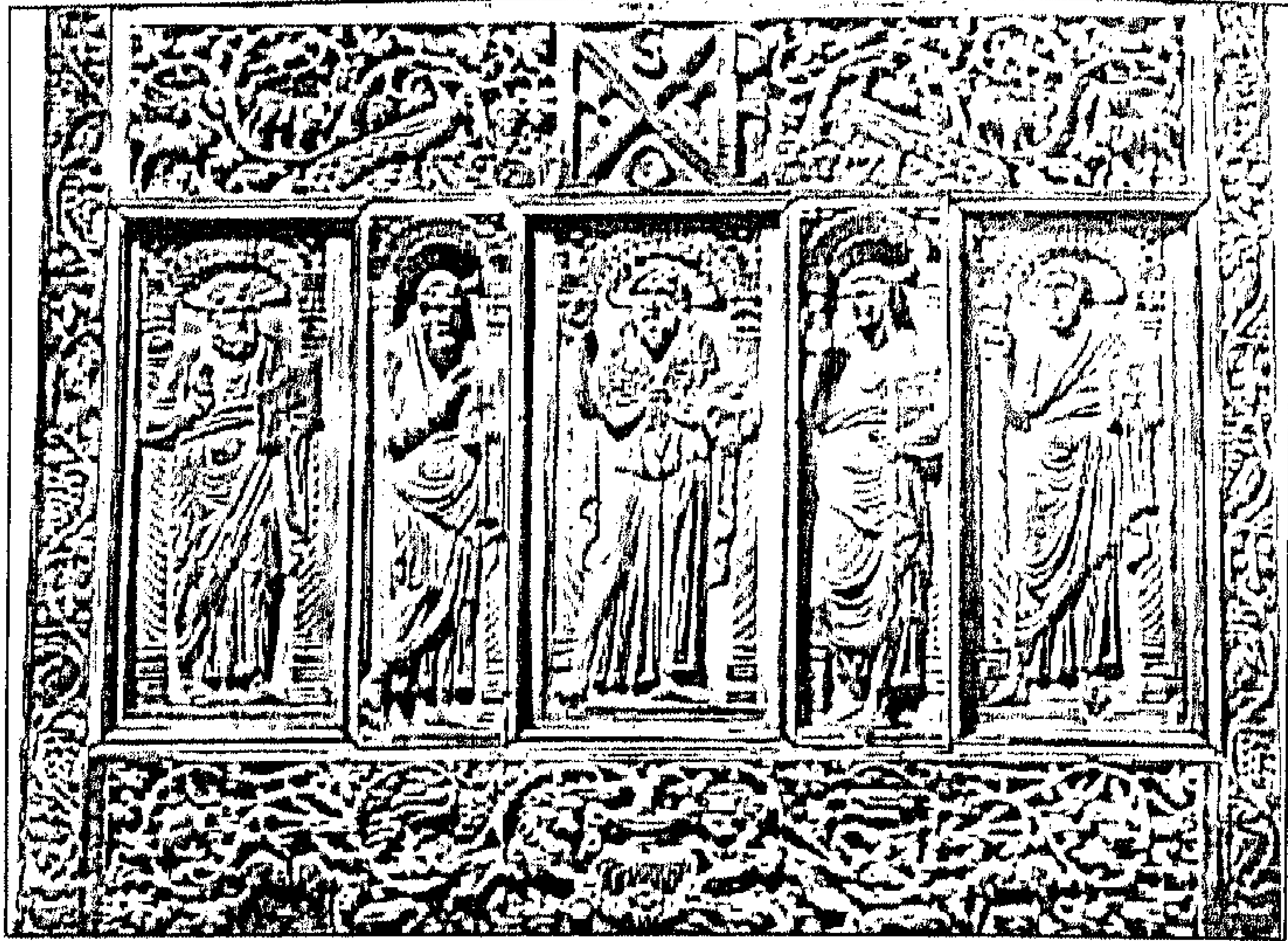
فتلك التراكيب بين الخمر المقدس والوسيط (الساتير) وسلة الفواكه ومفهوم الفارس الصاعد إلى السماء ، بالإضافة إلى التراكيب المختلطة بين مخصصات الإله أبوللو و ديونيسيوس و هيليوس ، كانت تعتبر من المفاهيم الغنوسية المسيحية المبكرة ، و التى استوحت بصورة غير مباشرة من الشعر الأورفى الذى كان من أهم أسس الاحتفالات الديونيسية التى كانت تدل على معانى الخطيئة والمعاناة والموت والهروب من الجحيم عن طريق التداخل الإلهى المباشر على البشر أو بتجسيد مفهوم العناية الإلهية كأحد الموضوعات التى كانت محور تعاليم تلك الفترة حوالى القرن الخامس و حتى منتصف القرن السادس الميلادى.

---

(1) Lbid , p.11.



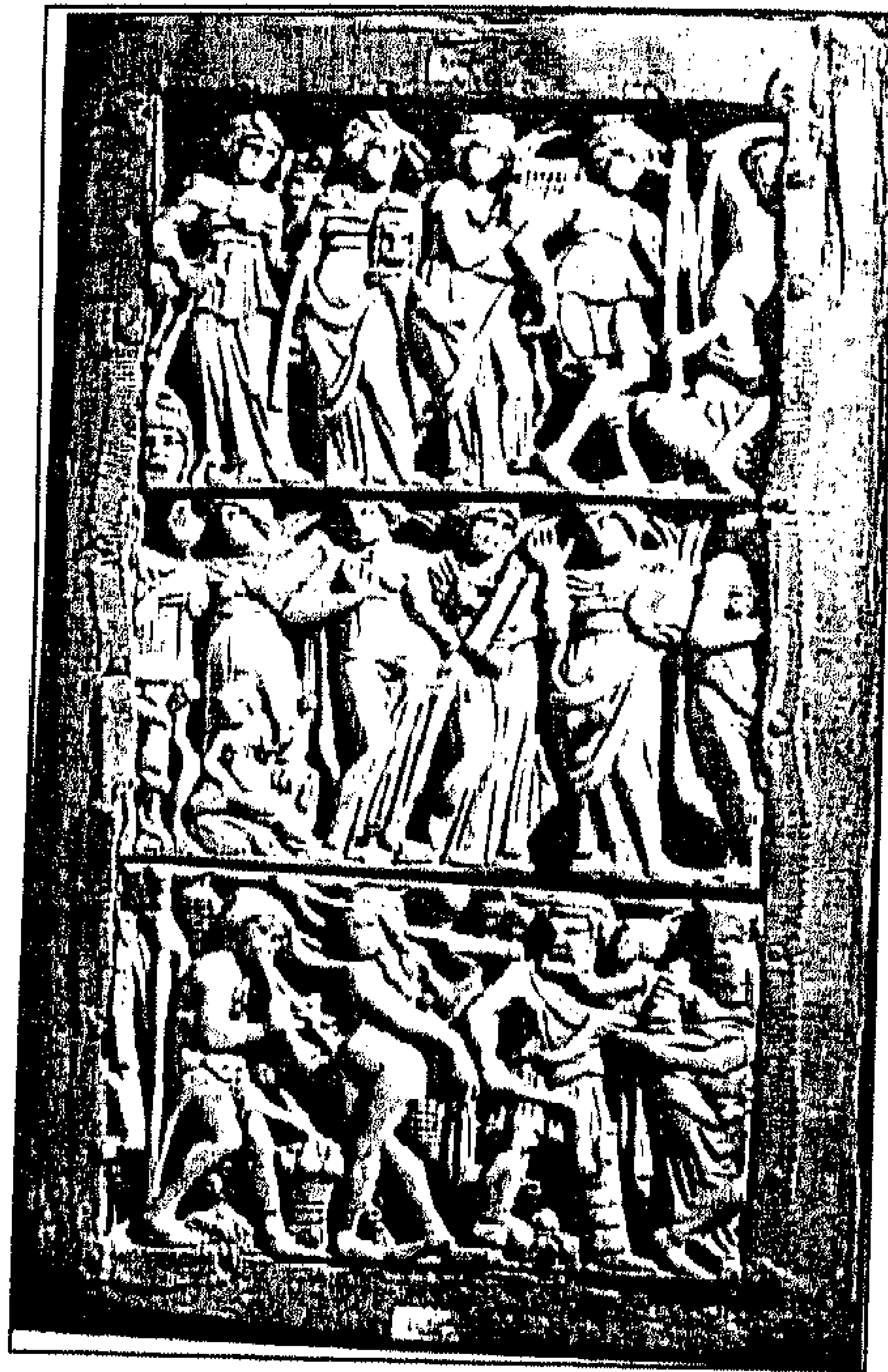
شكل (١٧٩)
إفريز منقوش عليه شكل فتاة - زخرفة الأثاث
- متحف والترز بالتمور



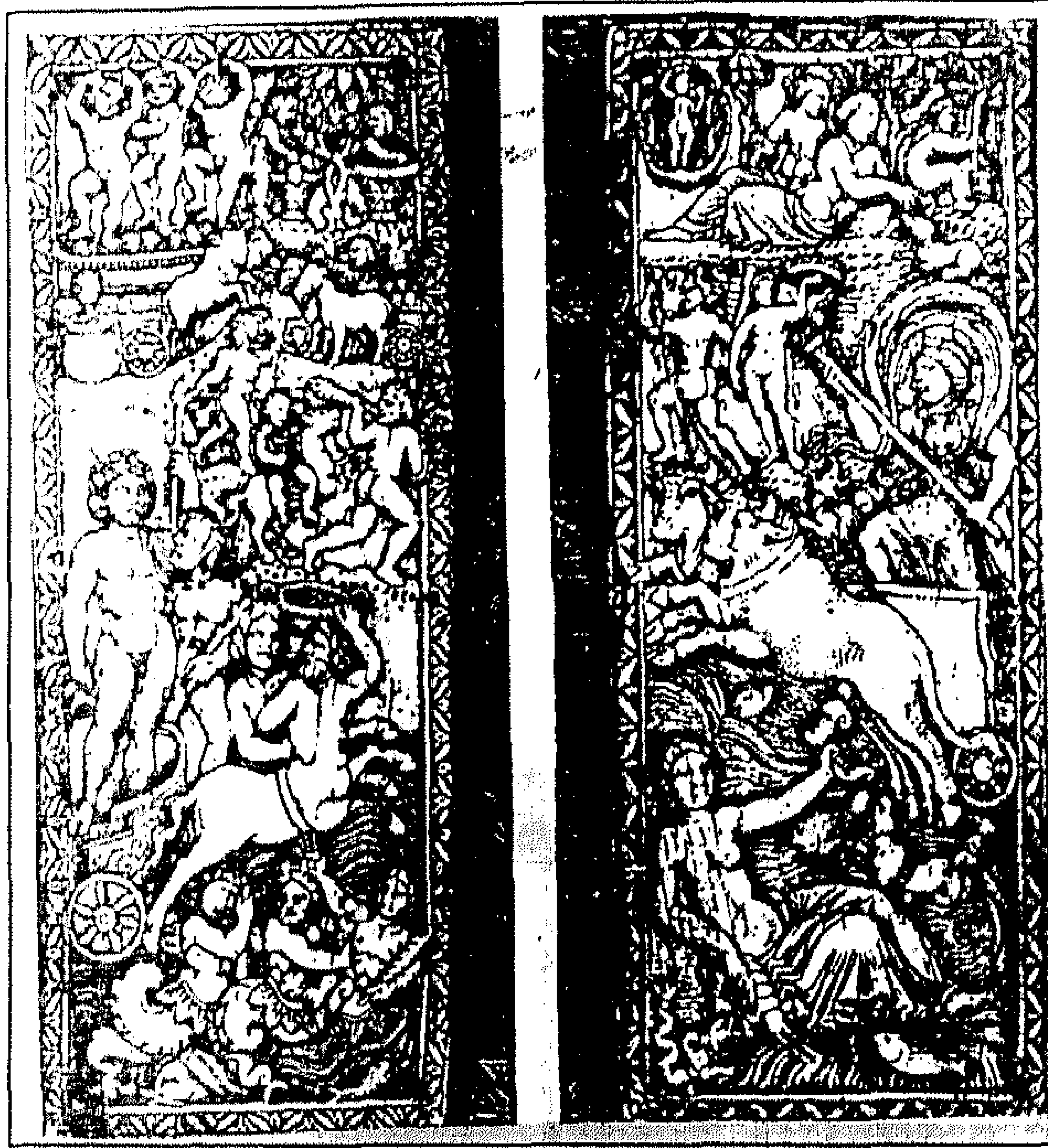
شكل (١٨٠)
جزء تفصيلي من كرسي ماكسيميان برافنا - متحف والترز بالتمور
يمثل القديس John يوحنا المعمدان بين المبشرين البروتستانت الأربعة



شكل (١٨١)
واجهة صندوق من العاج عليه مجلس الآلهة لمحاكمة باريس - القرن الخامس الميلادي



شكل (١٨٢)
قطع من العاج لمجموعة من ربات الفنون و الإلهين أبوللو و أرتيميس ـ القرن الخامس الميلادي



شكل (١٨٣)
قطعة من العاج لصندوق ذو وجهين للإلهين سيلين و هيلوس -
القرن الخامس الميلادي

أما الوجه الثانى فيمثل التراكيب الكونية المعبرة عن العلاقة بين البحر والأرض و السماء ، فنجد فيه الشخصية الرئيسية هى سيلين إلهة القمر ، وهى من أنصاف الآلهة فى الميثولوجيا اليونانية ، وتظهر راكبة عربة يجرها أثنان من الثيران إلى أعلى من داخل أعماق البحر المملوء بالكائنات البحرية المصاحبة لها و المحيطة فى نفس الوقت بالإلهة ثيتس " Thetis " التى تستقر أسفل المنظر مستندة على صخرة وهى عارية فى الجزء العلوى من الجسم ، وتمسك بقرن الخيرات فى يدها اليمنى ، وأحد الكائنات الحية فى اليد اليسرى .
ونلاحظ أن الإلهة سيلين تمسك فى يدها الشعلة الخشبية ، وهى تقابل المنظر الأخر لهليوس ، ونجدها فى حركة إستعداد مواكبة لحركة العربة والثيران ، ورداءها يبدو مواكباً لهذه الحركة حيث اصطنع منه الفنان شكل الهالة فوق الرأس المعبر عن روح العصر فى تصوير الآلهة والقديسين .
ويظهر فوق الثيران أحد الساتير عارياً متجهاً جهة اليمين يستعد لينفخ فى آلة موسيقية وهو فى نفس الوقت يمسك بيده اليسرى اللجام الذى يجر الثيران وبجانبه نجد سيدة عارية تحمل صينية فارغة ، والجزء العلوى من المنظر نجده يمثل الكائنات السماوية فنجد أثنين من المخلوقات متكئين أسفل شجرة زيتون يحتمل أنهما يمثلات أنصاف الآلهة Horai المختصين بالمحصولات الموسمية وجلب الخيرات فى الفصول الأربعة ، وعلى اليمين نجد إيروس وهو يهز جذع شجرة الزيتون ليصنع منه أكاليل الزهور للفوز الإلهي للمؤمنين ، وعلى الجانب الأيسر نجد أفروديت داخل الصدفة معبرة عن مولد الآلهة Horai ويبدو أنه ليس له علاقة بالمنظر .

ويندرج التعليق على موضوع اللوحتين عموماً تحت مفهوم هبوط وصعود الآلهة ، وبصفة خاصة التركيز على أنصاف الآلهة الذين يحملون الصفتين الإلهية و البشرية فى الأساطير اليونانية ، كما أن المنظر يوحى بتجديد أهم الرموز المسيحية المستخدمة بعد ذلك ، وأن دورها فى الميثولوجيا اليونانية لا يختلف كثراً عن مفهومها فى المسيحية وبصفة خاصة أستخدام الخمر المقدس ، والقنطورس وشجرة الزيتون و الفداء الإلهى للساتير وغيرها من الرموز المختلفة .
وهذه النماذج تؤكد على توظيف العمل الأسطورى لخدمة العقيدة الجديدة.

و من الموضوعات النادرة و الطريفة التى صورت على العاج القطبى لوحة من العاج لممثلة مسرح تجيد تجسيد بعض الشخصيات التراجيدية والكوميدية معاً شكل (١٨٤) ، السيدة ترتدى خيتون سميك مربوط من المنتصف بشريط معقود ، وفوق الخيتون نجد عباءة ملفوفة فوق الكتفين ، تحمل سيف فى جانبها الأيمن وتمسك بيدها اليمنى آله الليرا بسبعة أوتار ، وفى اليد اليسرى تحمل ثلاثة أقنعة مسرحية ما بين تراجيدية وكوميدية ، وترتدى قناع غريب الشكل يبدو وكأنه سلة مقلوبة ذات شرائط تتطاير إلى الخلف ، وترتدى باروكة . وتقف السيدة

ومخصصاتها بداخل إطار زخرفى رائع فى الشكل و الصنعة وهو عبارة عن شريط من أوراق الأكانتس المفتوحة وهى كبيرة ومنحوته بشكل دقيق ومتناسق ، وهو يؤكد أن القطعة ليست من التراث الشعبى ، بل أنها نفذت خصيصاً لتلك الممثلة وملامح شخصية لها " وقد فسر بعض العلماء هذا الموضوع على أنه لقطة مسرحية لتلك الممثلة التى عرفت بالبانتوميم Pantomime تمثل فيها الشخصيات التى تمسك بالأقنعة الخاصة بهم ، وهو أداء تمثيلى شائع فى المسرحيات الأغريقية ولكن الغريب فى الأمر أن تكون الممثلة سيدة ،وهذا المجال فى الفترة ما بين القرنين الخامس و السادس الميلاديين ظهرت فيه تلك النوعية من النساء يقمن بأداء أدوار مسرحية خاصة فى الأحتفالات التذكارية و الدينية وقد واكب ذلك شهرة الممثلة الإمبراطورة ثيودورا زوجة الإمبرطور جستينيان وبالتالى رجح بعض العلماء أن تكون تلك القطعة خاصة بها أو أن شهرة الممثلات فى تلك الفترة جعلت إحداهن تطلب أن تنحت على العاج بتلك الطريقة المتقنة ، عموماً القطعة لا تزال تحمل إختلافات عديدة فى تفسيرها ولكن أهم هذه الإختلافات أن القطعة من مصر وأنها تحمل أسلوب فن النحت المصرى فى القرن السادس الميلادى الذى تميز بوجوه ممتلئة بدون تعبير، مع الأهتمام المتزايد بالزخارف الطاغية على عناصر العمل ، جميعها مميزات للنحت العاجى فى مصر خلال القرن السادس الميلادى. "(١)

وهناك موضوعات مسيحية سيطرت على قطع العاج فى مصر ، من أشهر تلك القطع نموذج القديس أبو مينا بين الجملين وجانب من قصة حياته ، والمنظر مصور فوق صندوق ، شكل(١٧٦،١٧٧) وينقسم الصندوق إلى منظرين:

المنظر الأول خاص بقصة استشهاد أبى مينا فى تسلسل قصصى رائع ، يبدأ بمنظر المحكمة ، ونجد فيه القاضى أو الحاكم يجلس فوق كرسى بدون ظهر منحنى ناحية اليسار ويمسك كتاب بيمنيه ، وعلى يساره نجد سلة ليست ذات علاقة بالموضوع وعلى يمين الحاكم نجد منظر إعدام أبو مينا ، الذى يبدو فيه بدون ملابس فى النصف العلوى من الجسم ورداء فقير يستر عورته من أسفل ، وهو منحنى فى وضع الإعدام مربوط الأيدى من الخلف ، ويقف أمامه القائم بإعدامه يرتدى تونيكا قصيره ذات حزام وسروال طويل ، ويرفع سيفه ويجذب مينا من شعره ويهم بقطع رقبته ، وخلف القديس مينا وإلى أعلى قليلاً نجد الملاك فى وضع طائر يستعد لإستقبال روح القديس مينا عقب إعدامه ، وعلى يمينه نجد تل صغير وشجرة ، ويبدو أنهما من أساليب استغلال الفرغات المحيطة بالمنظر أو فواصل بين المنظرين.

---

(١) عزت زكي حامد قادوس ، محمد عبد الفتاح السيد : الآثار و الفنون القبطية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢٤، ص ٢٢٥ .



شكل (١٨٤)
قطعة من العاج تمثل مسرحاً من الأقنعة - القرن الخامس و السادس الميلادي

والمنظر الثاني نجد فيه القديس أبو مينا فى مشهده الشهير بين الجملين يرتدى تونيكا قصيره وحذاء طويل ، وحول رأسه هالة ، ويقف عند بدن مدخل أو هيكل جنائزى يشبه الناسكوس الخاص بحالات الخلود قائم على عمودين عند بدن معقود ، وهى حالة فنية معروفة فى الفن القطبى تدل على القداسة ، أو تدل على أن هذا الهيكل يمثل المكان المقدس الذى نفي فيه القديس وأصبح رمز للحجاج المسحيين **فى مصر و العالم البيزنطي فى الإسكندرية ، وإلى جواره وعلي الجانبين يقف** جمع من الحجاج وكأنهم يقتربون من الهيكل وهذا الجمع مكون من سيدتين من اليسار ورجلين من اليمين.

والصندوق يصور جانباً من حياة القديس أبو مينا فى مقبرته فى مصر ، وهو نموذج معتاد العثور عليه فى ثلاث مراكز هامة شهدت شهرة أبو مينا هم الإسكندرية وسوريا و القسطنطينية فى الفترة ما بين القرنين الخامس و السادس الميلاديين.

و المنظر يؤكد أن الصندوق نحت فى الإسكندرية وأنه نموذج من القرن السادس لتلك النوعية من المشغولات الفنية المرتبطة بمواسم الحج لدير القديس أبى مينا فى الاسكندرية ، وكذلك نجد أسلوب نحت الملابس والوجوه الممتلئة وغياب القياسات الجسمانية ، جميعها ظواهر نحتية عثر عليها فى مصر على العاج و النسيج ، وهذا بالتأكيد لايمنع أن بعض العلماء ذهبوا على اعتبار أنه من الصعب تحديد الفواصل الفنية لصور أبو مينا بين المراكز الثلاثة التى شهدت اهتمام بقصته كذلك وجود أماكن مقدسة له فى تلك المناطق ، ولكن تركيبة المنظر الخاصة بحالة الإعداد ومنظر التقديس ماهى إلا تراكيب موضوعية تخدم مفهوم المسيحية فى مصر ، خاصة لحظة الاستشهاد ثم الفوز بالتقديس فى العالم الأخر ، وهى فكرة واكبت التعاليم الغنوسية المسيحية فى مصر خلال القرن الخامس و السادس وضرورة البحث عن حالة تقديس للمسيحين الأوائل الذين ضحوا بأرواحهم فى سبيل العقيدة الجديدة وهو مفهوم أستمر فى الفن القبطي حتى الفتح العربي.

ويوجد صندوق آخر شكل (١٨٥) منحوت عليه"Hygeicea"يمسك أفعى ،ويتميز هذا العمل بأن له نفس الملامح والمميزات الخاصة بفن النحت فى مصر.

وبالمتحف القبطي أيضاً صندوق خشبى للزينة فى خلفياته زخارف عاجية عبارة عن حشوات رقيقة بنقوش ملونة تصور سيدتين تستعدان للزينة داخل هيكل أنيق مزود بستائر شكل (١٨٦) ، وهو طراز سورى الأصل قد نفذ فى مصر منذ حوالى القرن السادس تقريباً ، وشاع استخدامه فى العصر الإسلامي بعد ذلك وهو يمثل واحداً من أهم أساليب الزخرفه المركبة من العاج وأنواع غاليه الثمن من الأخشاب الأرو والزان وخشب الأبنوس الأسود ، وفى بعض الأحيان كانت تطعم الزخارف ببعض الأحجار الكريمة والفيروز بجانب الحشوات العاجية ، وهذا الفن

أختص لطبقات متميزة نظراً لأرتفاع أثمان الخامات المستخدمة ولم نعثر على نماذج شعبية منه .
ولم تكن المشغولات العاجية قاصرة على الصناديق واللوحات و الحشوات الخشبية فأستخدم أيضاً فى ديكورات الكنائس وبصفة خاصة الأبواب والأحجبة بالهيكل الأوسط وحامل الأيقونات .

وكذلك أستخدم العاج فى صناعة الحلى مثل الأساور و الخواتم ، وهناك أوانى نحتت عليها بعض الزخارف الهندسية ، كما أستخدم كلوحات لحمل بعض النقوش الكتابيه ، وأقدم استخدام للعاج فى العصر المسيحى ، أستخدامه الجنائزى كما سبق وأن ذكرنا فى اللوحات التى تصور الحوريات الهائمات أو الراقصات.
ولا يمكن الجزم بدقة تلك الصناعة بصورة كبيرة إلا مع دخول العرب إلى مصر، فقد عملوا على جلب العاج بكميات كبيرة ؛الأمر الذى جعله فى متناول الجميع مما زاد من استخدامه وازدهار فنونه.

ثانياً : المشغولات الخشبية :

أشتهر المصرين من قديم الأزل بإتقان الأشغال الخشبية على أنواعها . وقد ورث القبط عن أجدادهم الفنون و الصناعات وأظهروا فى فن النجارة بصفة خاصة تفوقاً ملحوظاً وخبرة مع دراية تامة بأنواع الخشب المختلفة.

ويمكن القول بأن المصريون لم يظهروا إنتاجهم الفني المعبر عن إبداعات فنية غاية الدقة والروعة للنحت الخشبى إلا مع بداية الفن القبطى فى مصر . والكميات التى عثرت عليها من هذا العصر تفوق مثيلاتها في العصور الأخرى وتعبر عن تحكم الفنان المصرى فى هذه الخامة ، وكذلك توفر أنواعه المتميزة فى مصر فى تلك الفترة مثل خشب الجميز و النبق و السنط والأثل و النخيل و الدوم بالإضافة إلى إستيراد أنواع أخرى كخشب الأرز و البلوط و السياج وهى أنواع كانت مستخدمة قديماً ، وأستخدمت فى تزيين الأثاث المنزلى وصناعة الأبواب و الهياكل و السقوف بالإضافة إلى الأعشاب والأحجمة الهيكلية ، وفى الأدوات الخاصة بالحياة اليومية، وكذلك استخدم بكثرة لعمل حامل الأيقونات ، وفى عمل أفاريز زخرفية " ومن هذه الأعمال الخشبية ما تطعمت حشواتة بالعاج أو الأبانوس المنقوش ، وأقدم مذبح خشبى عرف منذ العصور القبطية الأولى حتى اليوم وكذلك أقدم قبة خشبية كانت تظلل مذبح كنيسة المعلقة " (١) .

أمثلة على الأعمال الخشبية :-

أدوات الزينة :

كالأمشاط شكل(١٨٧،١٨٨،١٨٩) وتمثل زخارفها البارزة أو المفرغة أشكال حيوانات وطيور ومنها فارس يركب جواد بطريقة أكروباتية .

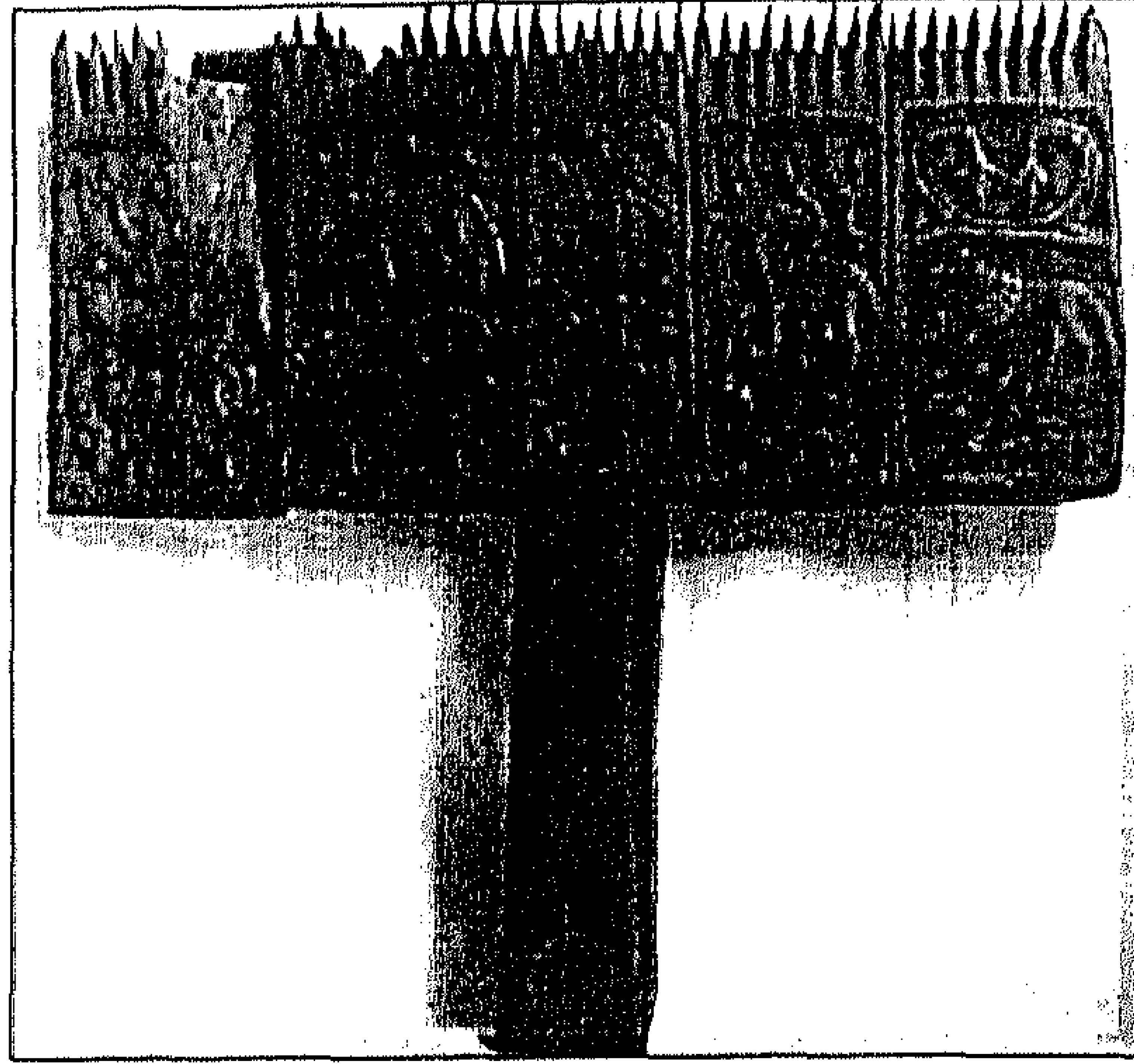
(1) www .Copticmuseum.gov.eg.



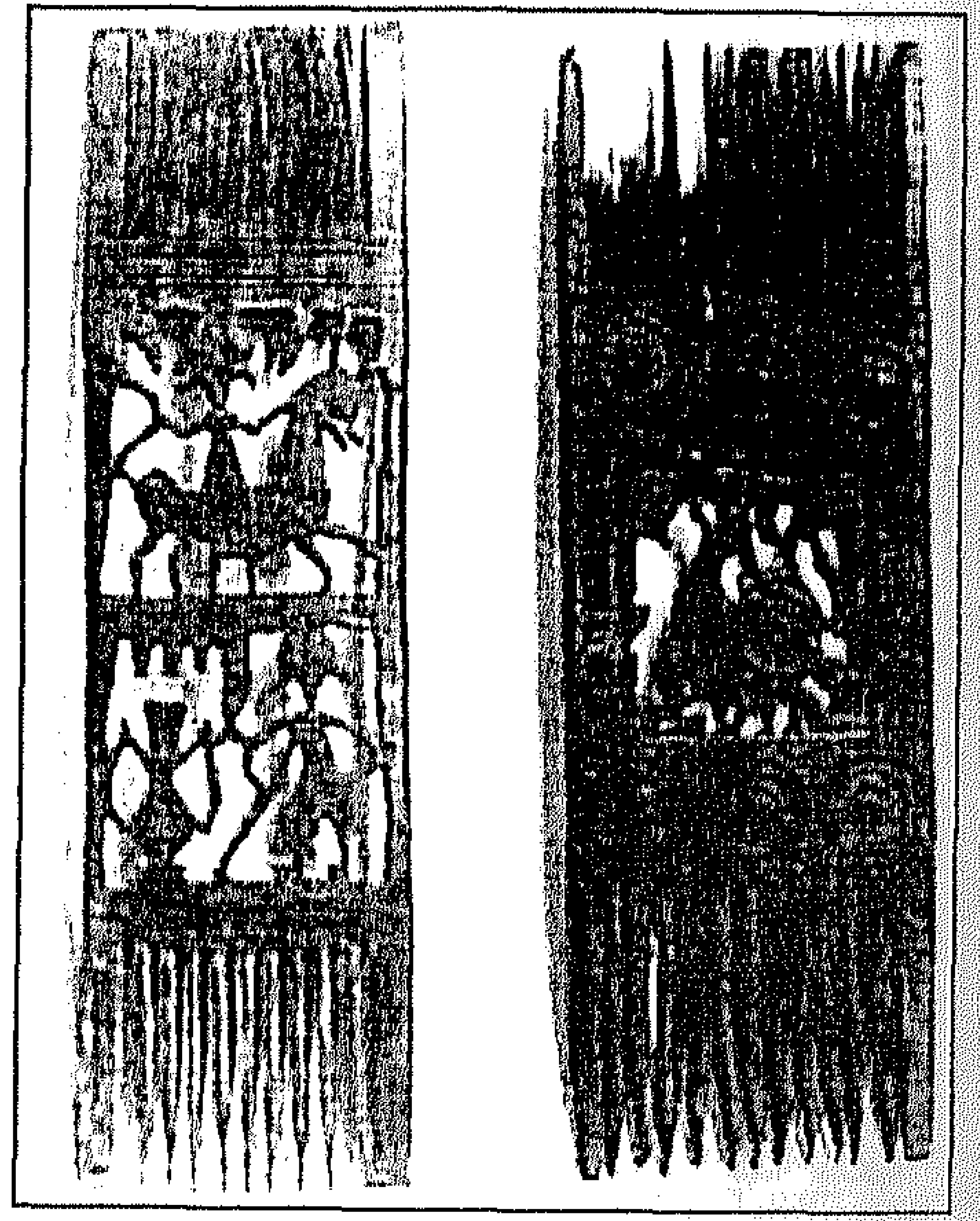
شكل (١٨٥)
صندوق منحوت عليه شكل Hygeicea يمسك أفعي - القرن الخامس الميلادي - مجموعة دمبارتون أوكس - واشنطن



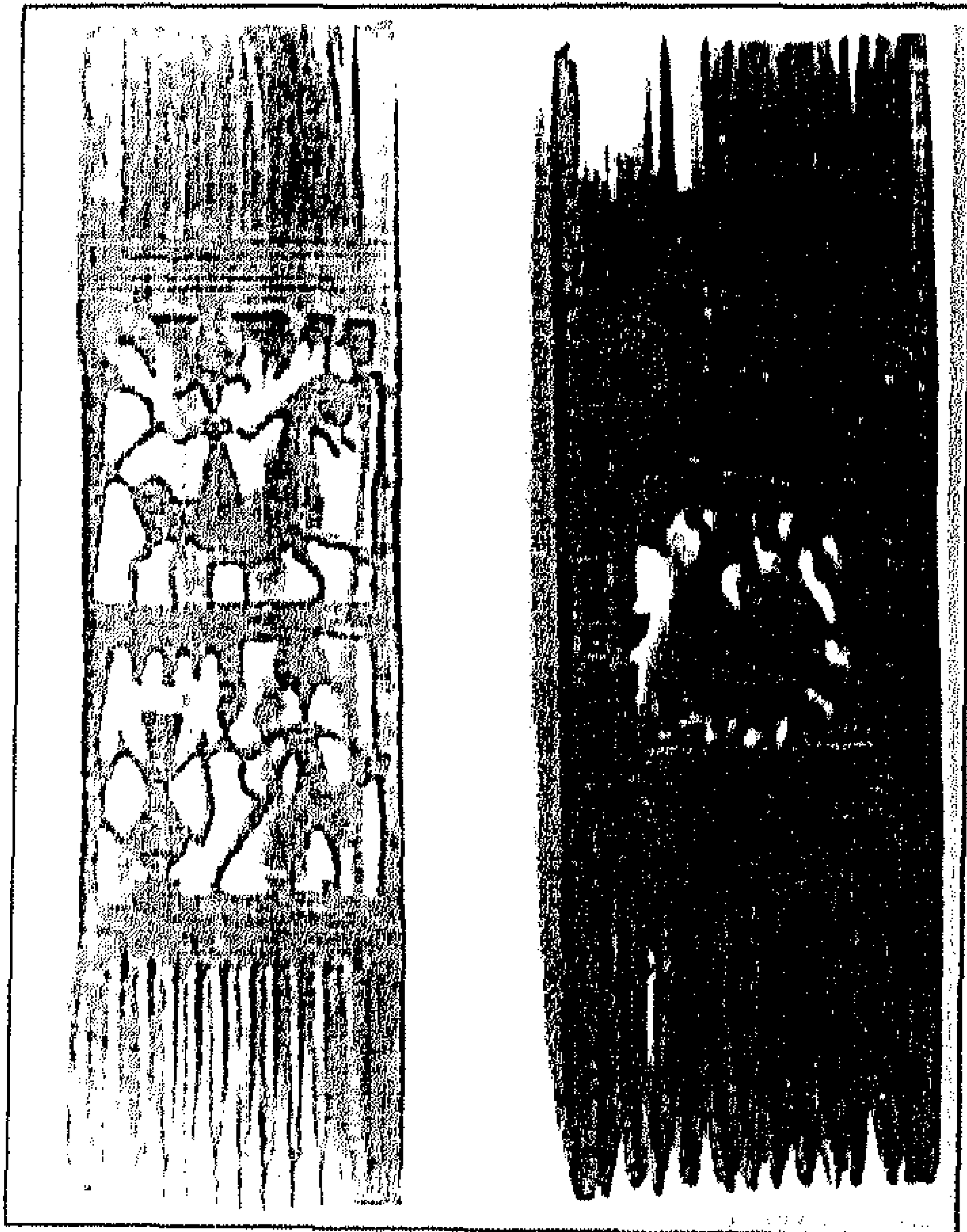
شكل (١٨٦)
غطاء صندوق من العاج - القرن (٣-٤ م) - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (١٨٧)
مشط مزخرف بأشكال الحيوانات - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (١٨٨)
أمشاط مزخرفة لرجل يمتطي حصان في شكل أكروباتي - متحف اللوفر



شكل (١٨٩)
أمشاط مزخرفة لطائر خرافي - المتحف القبطي بالقاهرة

فمثلاً شكل (١٩٧) ظهر الصليب والملائكة وأشكال الآدميين والطيور فى هذه المنحوتة ، كما أستخدم الفنان تفرعات النبات فى عمل جامات دائرية حول عناصره الحيه.

ومن أهم الموضوعات التى أستخدمت فى خامة الأخشاب الموضوعات النيلية:
المستوحاه من الاحتفالات المصرية بإله النيل ، وهى المناظر التى تجسد خيرات مصر بصفة دائمة ، وقد استخدم الفنان الألوان فى بعض الأحيان من أجل إضافة جانباً من الواقعية للعمل الفني ، فيتم تلوين الزخارف النباتية والأشجار والأشكال الهندسية بألوان متضادة حتى يحقق نوعاً من الانسجام بين الألوان وعناصر نحت اللوحة .

ويجب أن نؤكد أن ظاهرة تلوين الخشب أو تطعمية بالذهب أو الفضة من الممارسات القديمة ، ويحتمل أن حالة التدهور الاقتصادى جعلت الفنان يلجأ إلى الألوان بدلاً من استخدام الذهب و الفضة .
فعلى سبيل المثال فى جانب من الصور النيلية الأسطورية لأحد التماثيل" سوبك " أو إله الشر أو الإله المحبب لسكان مدينة الفيوم عموماً ، وبالتالى أصبح التمساح رمزاً للشر وهو رمز مركب بين اتخاذه كحامى من الشر ، أو هو جزء من المركبات العضوية لنهر النيل ، وبالتالى أنتشرت زخارفه فى الفن القبطى وبصفه خاصة المنحوتات الخشبية ، التى تصوره دائماً يسبح فى مياه النيل وسط أزهار اللوتس ونباتات مختلفة شكل(١٨) وعلى اليمين جزء من منظر أخر يحده عمود وستاره .
وهذه اللوحة مجهولة المصدر ، محفوظة فى المتحف القبطى برقم ٧٢١١ ، وهى من القرن السادس أو السابع وربما كان التناقص الشديد بين الصحراء ووادى النيل الخصيب هو الباعث على عبار هيرودوت " مصر هبة النيل " .

وقد أستمرت المناظر النيلية فى الظهور مع ازدياد عناصرها بتأثير هيللينستى فى خامة الأخشاب و الأحجار المنحوته وكذلك النسيج . وتنتمى هذه القطعة إلى أفريز منقوش بمنظر نيلى طويل يشتمل على أسماك وطيور مائية ، ولعله كان يزين جداراً فى إحدى الكنائس .

كذلك أحتلت مناظر الصيد جانباً هاماً من تلك المشغولات الخشبية ، فالصيد هنا كان نوعاً من المغامرة الروحية للراهب أو المؤمن ، وهو أختبار دينى للقضاء على شهواته ورغباته المتماثلة فى نوعية الحيوان الذى يرغب فى قتله و السيطرة عليه ، فأغلب تلك الحيوانات كانت أسطورية أو حيوانات شرسة قوية من الأسود و الدببة و النمور و التنين وغيرها ، وبالتالى فإن مهنة الصياد وحرفتة فى الفن قد انتقلت من الجانب التزيينى الذى يعبر عن القوه الدنيوية فى العصور القديمة

الحشوات والأفاريز:

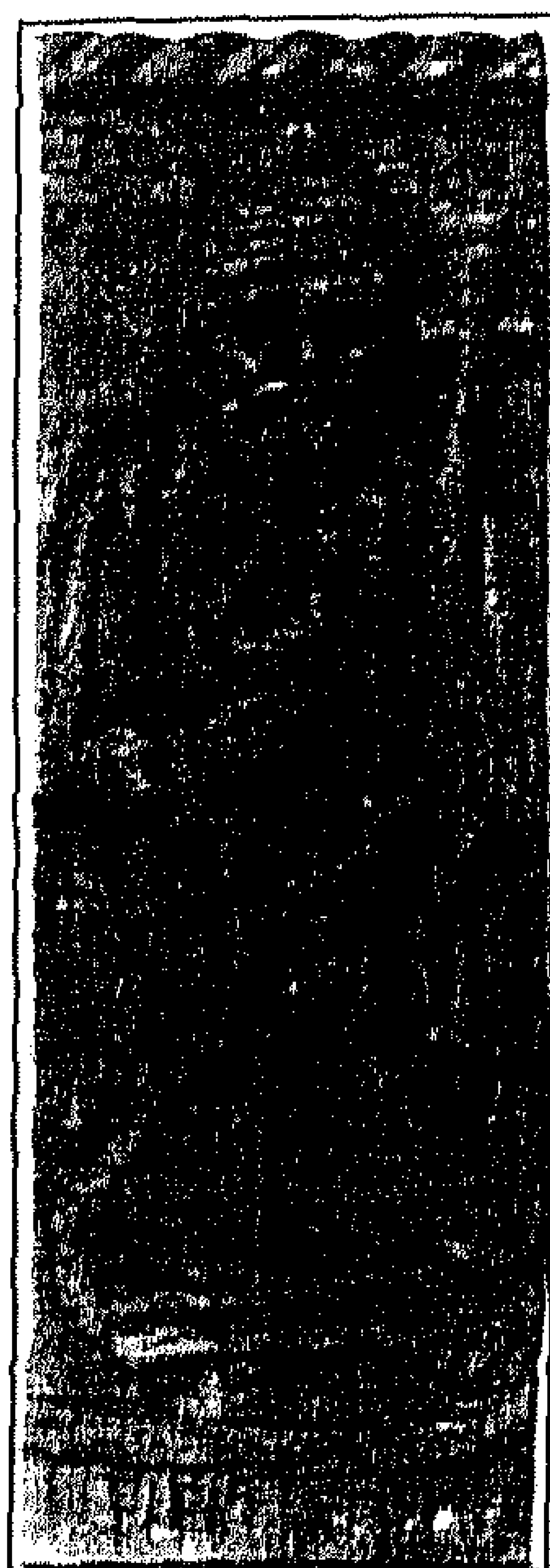
منها ما يمثل أشكال قديسين كما في شكل (١٩٠) ، أو لفرسان على جوادهم متواجهين شكل(١٩١)، ومنها ما يمثل حشوات خشبية بداخلها حيوانات حقيقية أو خرافية كشكل (١٩٢) .

ومن الموضوعات التى صورت أيضاً على الخشب حماراً أمام سلة فاكهة شكل (١٩٣) وربما كان هذا الموضوع مرتبطاً بالأسرار الغنوسية .
وهناك قطعة خشبية عثر عليها فى الأشمونين شكل (١٩٤) تمثل الأستيلاء على المدينة وأسرها .

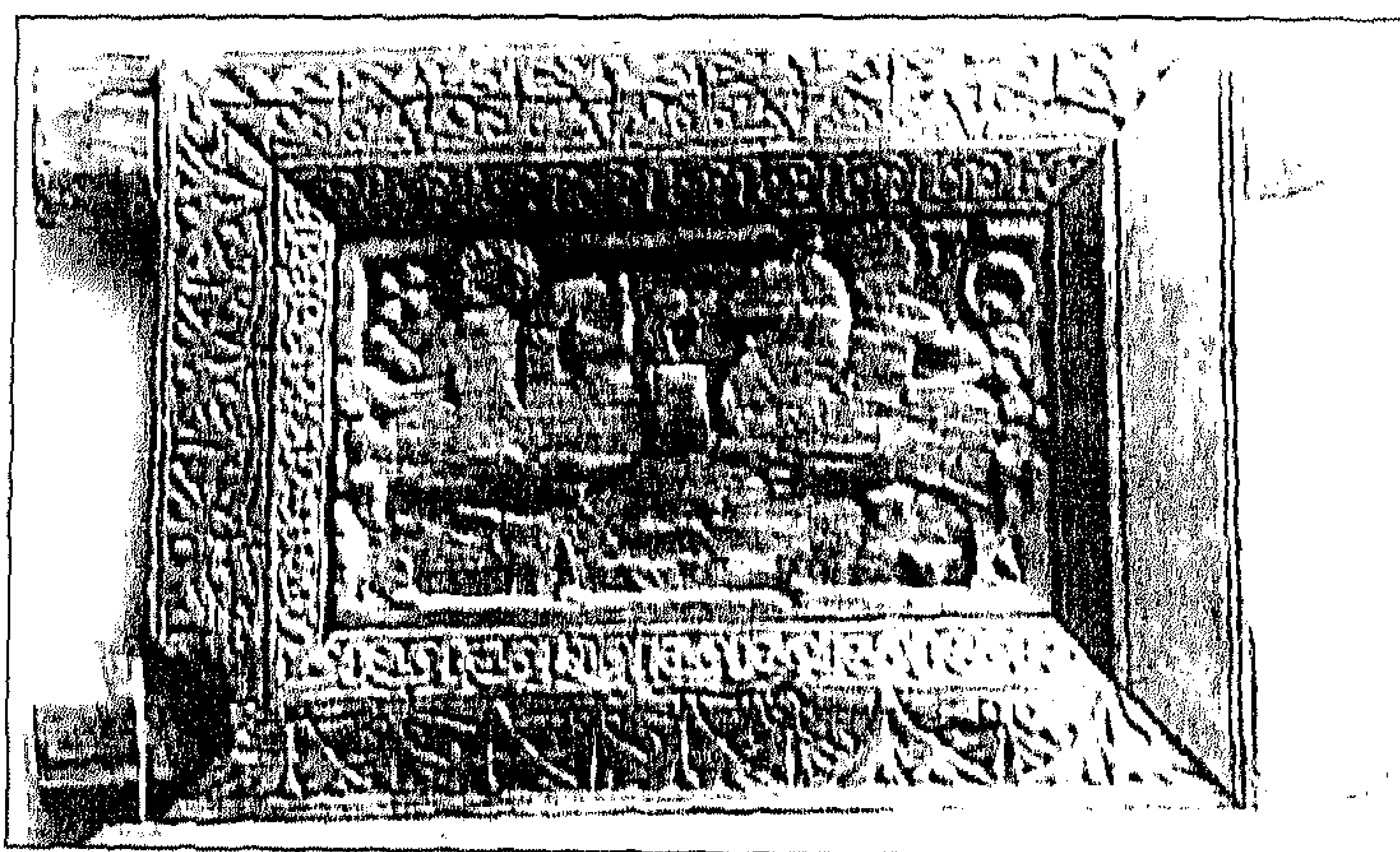
ونجد شكل (١٩٥) لحشوة خشبية عليها ملائكة وقديسين يقفون أمام ممر " رواق " ويمكن أعتبار هذه الحشوة أقدم من النحت الموجود بالكنيسة المعلقة . لكن بلا شك أن أحدهما من نسل الأخر .
وشكل (١٩٦) يمثل لوح من خشب الجميز عليه قديس جالساً فى منتصف إثنان من الملائكة.

فقد استخدم النحت على الخشب فى موضوعات التكريس للأساقفة و القديسين وهو نحت القديس وسط فجوة منحوته على أشكال متعددة إما هيكلية بيضاوية مثل الحنية أو دائرية أو مستطيلة الشكل ، يصور بداخلها القديس إما واقفاً مثل صورة القديس شنودة من القرن السادس الميلادى يحمل فى يده الإنجيل شكل (١١٥) ، وهذا الوضع عرف بوظيفة التكريس . وفى بعض الأحيان يصور القديسين حاملين إما الصليب الطويل (الملائكى) وحول رؤوسهم هالة التقديس ، أو يرتدون تاجاً إلهياً (مثل تاج الإلهة تيخى أو إيزيس) ويحملون بعض أغصان الزيتون وسله مملوءة بالفواكة ، واستمرت تلك الظاهرة منذ القرن الخامس تقريبا وحتى العاشر الميلادى كظاهرة فنية تستخدم من خلال المشغولات الخشبية .

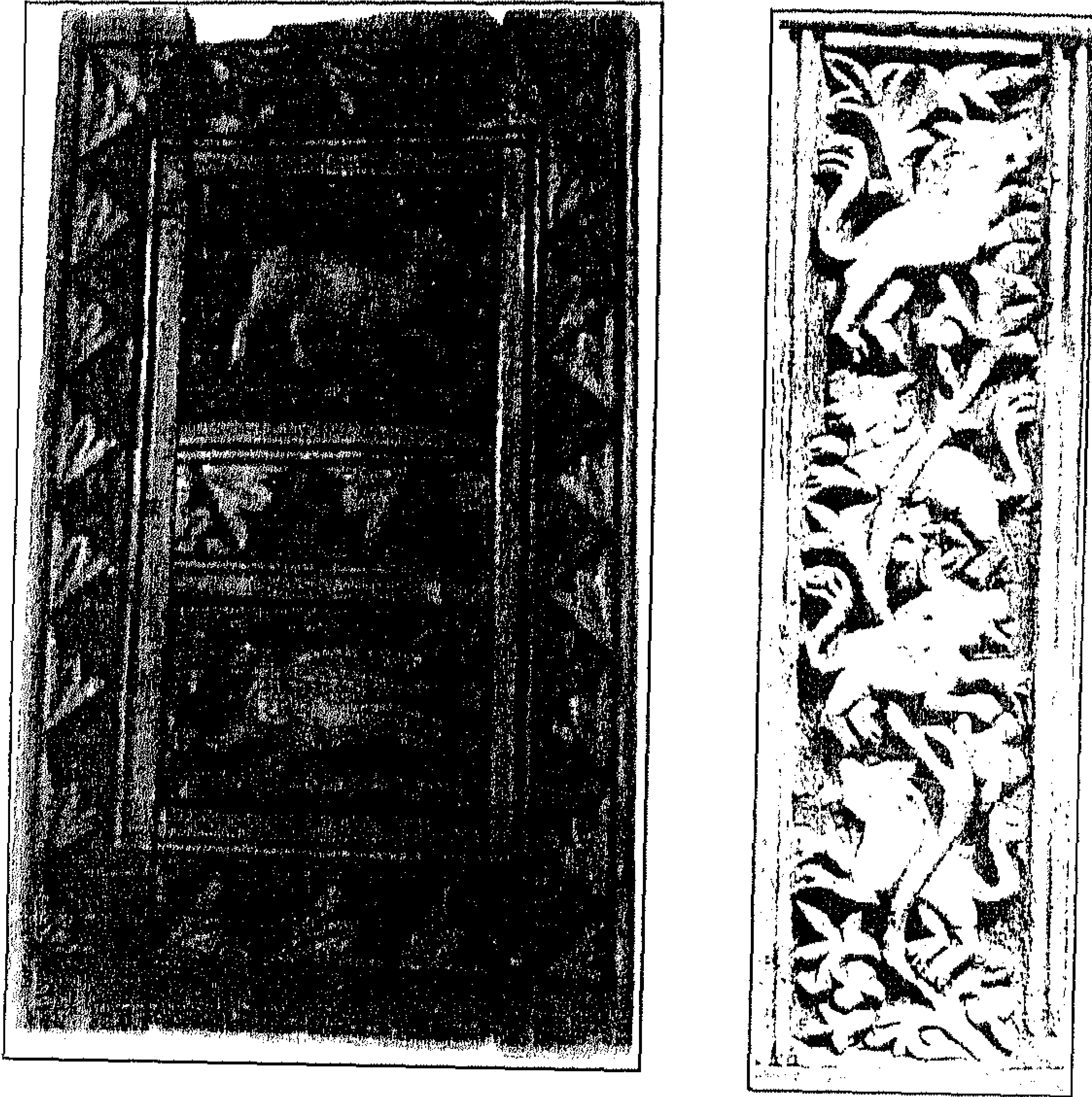
كذلك أبتكر الفنان القبطى خاصية المزج بين التكوينات الآدمية أو الحيوانية وبقية العناصر الزخرفية فى زخارف متداولة ومتشابكة ، وهى تتكون أولاً من وحدة زخرفية تحيط بعنصر آدمى أو حيوانى ، تم تكرار هذه الوحدة . مع أحتمال تغيير العناصر الأدمية أو الحيوانية ، إما من ناحية الحركة أو النوع أو الشكل ، ولكنها تعطى العمل الزخرفى نوعاً من الحركة و التنوع المميز ، كما أنه لوحظ أن العناصر الآدمية و الحيوانية فى الوحدة الزخرفية عادة محورة وتميل إلى التكوين الهندسى فى خطوط مستقيمة .
ونرى كثير من النباتات المصرية القديمة مثل اللوتس و البردى وثمار الرمان و التوت ساهمت إلى حد كثير فى تكوين العنصر الزخرفى الإسلامى بعد ذلك .



شكل (١٩٠)
حشوة خشبية تمثل قديس يحمل الصليب



شكل (١٩١)
إفريز خشبي حدد بجوانب و حافات لفارسان علي ظهر جوادهما فى وضع التقابل - متحف اللوفر



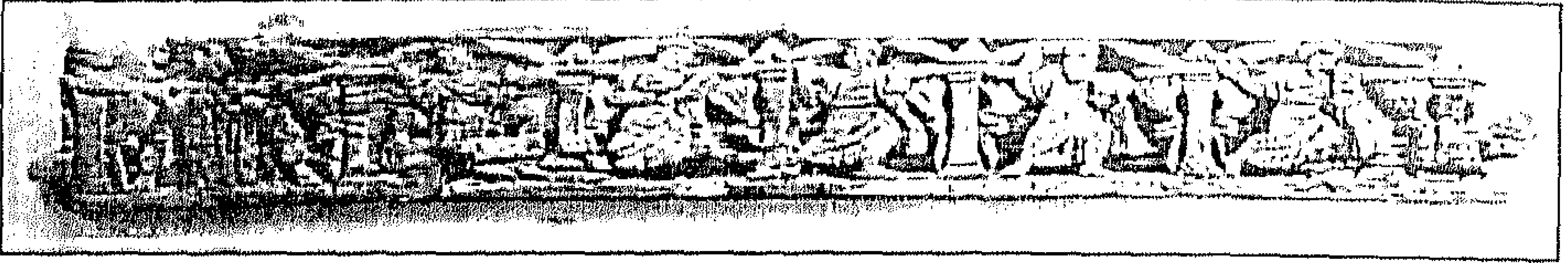
شكل (١٩٢)
حشوتان خشبيتان لحيوانات حقيقية أو خرافية



شكل (١٩٣)
لوح خشبي يمثل حماراً أمام سلة فاكهة - القرن (٧-٨ م) -
متحف اللوفر



شكل (١٩٤)
قطعة خشبية تمثل الإستيلاء علي المدينة و أسرها من
الأشمونيين - الآن بمتحف Ehermals - برلين



شكل (١٩٥)
حشوة خشبية عليها ملائكة و قديسين من باويط - متحف برلين



شكل (١٩٦)
لوح من خشب الجميز يصور قديس جالساً في منتصف إثنان من الملائكة
المتحف القبطي با لقاهرة



شكل (١٩٧)
حشوة خشبية تحتوي على عناصر آدمية و ملائكة و صليب وسط جامات دائرية - القرن السادس الميلادي - متحف برلين

و اليونانية الرومانية ، إلى وظيفة جديدة تعبر عن القوة الروحية فى الفن القبطى لذلك ارتبطت بصورة كبيرة بالإنتاج الفني فى التصوير الجدارى و المنحوتات الخشبية والحجرية أو فى الزخارف النسجية.

ومن الموضوعات أيضاً صيد الحيوان لحيوان أخر :

فهناك حشوة خشبية برقم ١٠٥٩ من المتحف القبطى ، من كوم إشقاو مؤرخة بالقرن السادس أو السابع الميلادى شكل (١٩٨) عليها نحت بارز يصور أسداً يفترس رئماً ، وكانت تنتمى فى الأصل إلى صندوق خشبى مكون من حشوات تربطها ببعضها مسامير خشبية .

ولم يقتصر إستخدام الحشوات على تزيين العناصر المتصلة بالعمارة بل امتد للآثاث فكانت هذه الحشوة الرقيقة بنقشها المتدفق بالحيوية تزين الجزء الأوسط فى أحد جوانب صندوق خشبى ، ونقش كل من الأسد والرئم بنفس الحجم و لبدة الأسد وأرجل الحيوانين محورة ، كما أن رأس الرئم صغير نسبياً ، إلا أن المنظر مع ذلك مؤثر للغاية ولايفتقر إلى الانسجام ويعتبر الصندوق الذى تنتمى إليه هذه الحشوة أجمل قطعة عثر عليها فى " أفروديتوبوس "

ومن الموضوعات الشهيرة التى صورت على الأخشاب أيضاً صور دخول المسيح المنتصر إلى مدينة أورشليم وسط ترحيب الجموع من أهالى المدينة وهى تحمل سعف النخيل رمز الأنتصار والسلام و الخير الذى عم عليهم بوجود المسيح بينهم ، وتلك اللوحة محفوظة فى المتحف القبطى شكل (٢٥) فقد صور السيد المسيح إلى اليسار حليق الذقن وبدون الهاله النوارنية ممتطياً جحشاً " أتان" ، بينما يفرش رجل عباءة على الأرض أمام الجحش ، ويرحب أخر خلفه بالسيد المسيح ملوحاً بسعف النخيل ، وتظهر إمرأة راقصة تمثل إبنة صهيون تحيّ الملك بإبتهاج ، أما المبنى الذى فى الخلفية فيكمل مدينة أورشليم . وقد نفذت الأشكال المتوازنة النسب بأسلوب النحت " الخشن " مع صلابة الحركة وحدة خطوط هذه الأشكال . وفى منظر الصعود يظهر السيد المسيح جالساً على العرش داخل هالة المجد التى يمسك بها ملاكان ، وترمز الستائر إلى السحب التى تحجب الألوهية عن الرسل الذين أصطفوا على الجانبين ، وأقرب شخصية لمركز المنظر من جهة اليسار هى القديسة العذراء . وأعلى المنظر أربعة أسطر غير كاملة من الكتابة اليونية وترجمة نص إحدى الفقرات اليونانية كالآتى :

" .....قدوس ، قدرس ، قدوس أنت يارب ، السماء والأرض مملوءتان من عظمتك ".فالكتابة اليونانية تقتبس موضوعاً من نشيد يشير إلى السيد المسيح على أنه إله السموات ، والعذراء مريم على أنها أم الله وليست أم المسيح ، ويطلبون مشورة قلديان . والجزء الذى يحمل التاريخ قد تم توضيحه خلال السنين الأخيرة ولكن حتى سنة ١٩٢٧م كان من الصعب قراءته . ولوكانت القراءة صحيحة فإن التاريخ حسب التقويم الغريغورى يكون العشرون من مايو سنة ٣٢٥م وتبعاً

للتقويم اليوليانى السابع من مايو سنة ٣٢٥م. فالكتابة أعلى مدخل باب المعلقة تشير للمسيح على أنه فى داخله كل القداسة ، وأنه تجسد من العذراء مريم والدة الإله ، وحيث أنه لاتوجد أى إشارة للطبيعتين و الكتابة باللغة اليونانية وليس القبطية ، مما يدعو للتوضيح بأن البرواز يرجع تاريخه إلى ما قبل مجمع خلقدونيا وأن استعمال كلمة " أم المسيح " والنشيد على البرواز يبدو وكأنه يمكن يعكس تعاليم الأنبا أثناسيوس ، أما بعد مجمع نيقية فى سنة ٣٢٥م أو بعد الثلاث مقالات أو المحادثات الأولى التى نشرها الأنبا أثنا سيوس وتلك كان فى سنة ٣٣٥م أو ٣٥٦ و الشهادة التى أثبتها على الأيقونات و الكتابات تثبت أن ذلك التاريخ تحدد له فى سنة ١٩٢٧ م لم يكن بعيداً عن الصواب . وبمقارنة أسلوب النحت نجده قريباً من لوحة العاج المنحوته بموكب ديونيسيوس ونحت أخر من باويط يمثل ملائكة وقد يسين منصبين أمام بواكى وموجود فى برلين ، ربما يكون بعد النحت البارز فى المعلقة وليس هناك شك إن إحداهما خلفية للأخرى .

وتعتبر هذه اللوحة أيقونة من الأيقونات وتأخذ أهمية كبرى من الناحية التاريخية والأيقونو جرافية وتمثل أيضاً نوعاً من الأسلوب الشعبى فى نحت الأخشاب ، فعلى الرغم من حجم العمل والأشخاص المنحوتين والذى يصل عددهم إلى أكثر من عشرة أشخاص ، إلا أن أساليب الحركة و العمق قد تبدو شعبية إلى حد ما من ناحية الملابس وحركة الأيدى و الخشونة الواضحة فى أسلوب النحت وبصفة خاصة فى الجزء الذى صور فيه المسيح ، و الذى حاول الفنان أن يعجه بكثير من الزخارف فى الخلفية ، وبالتالى فإن العمل على ضخامته من الناحية الموضعية إلا أنه نموذج للفن المحلى فى مصر ، وقد استعاض عن ذلك بالنقش العلوى الذى يوضح الحدث ، وهو أسلوب استخدم كثيراً فى القطع الفنية التى توضع فى الكنائس وتكون مرأيه من المشاهدين ، ومن ثم يمكن إدراك المعنى دون الخوض فى التفاصيل الفنية للوحة .

هذا الأسلوب يزيد من مفهوم المحلية فى مصر تقريباً خلال القرن السادس الميلادى ، والتكوين يذكرنا بما جرت عليه التقاليد الفنية فى عصر الدولة القديمة من تقسيم السطح إلى أنهر فوق بعضها . فالفنان القبطى فى هذا التكوين نجد أنه وضع مفردات تكوينه البشرية فى نهر من هذه الأنهار (أى بين خطين أفقيين متوازيين) تمثل أستقبال وفود المؤمنين للمسيح ، و فوق التكوين البشرى أربعة أنهر فوق بعضها شغلها بالكتابة القبطية .

وهناك حشوة من الخشب تمثل الإبلاغ عن مولد سيدنا عيسى شكل (٣٤) " تظهر فيها السيدة العذراء جالسة على يسار كرسى صغير ذو ظهر عالى ، وهى تقوم بغزل الصوف وتنظر إلى مشهد نزول الملاك سيدنا جبريل " عليه السلام " والذى بقى منه فقط ساق وقدم.



شكل (١٩٨)
حشوة من الخشب - كوم إشقاو - القرن السادس أو
السابع الميلادي

ومن الواضح بالنحت أن السيدة العذراء كانت تغزل الصوف عندما كان سيدنا جبريل يبلغها رسالة ربه بحملها للنبى المنتظر سيدنا عيسى " عليه السلام " والمنظر فيه حركة تمثل فى أيدى سيدنا جبريل عليه السلام فى إتجاه السيدة مريم العذراء عليها السلام وكانت ترتدى عباءة مزينة بنوعين من التخطيطات . وتعبر الصورة أيضاً عن مدى دهشتها والمفاجأة بواسطة حركة يديها وعينها " (١)

وهناك أفريز من الخشب منحوت عليه نحت بارز يمثل العذراء وهى تحمل المسيح طفلاً ، شكل (١٩٩) وهذه القطعة معروضة فى معرض والترز ببالتيمورى وترجع إلى القرن التاسع الميلادى . وتعتبر هذه اللوحة من الأيقونات أيضاً.

وكذلك أستخم الخشب فى صناعة الأبواب و الهياكل الخاصة بالكنائس والتى احتفظت رغم حالات التجديد و التعديل لها منذ تلك الفترة إلى الأبد – بالعديد من النماذج القديمة التى تعبر عن إمكانية الفنان المصرى فى الفترة المبكرة من إتقان وتوظيف خام الخشب وزخرفته ومشغولاته الفنية لخدمة العقيدة الجديدة ، ومع دخول مصر وبصفة خاصة فى العصرين الفاطمى والأيوبى ، ازدادت حركة المشغولات الخشبية وبصفة خاصة الأبواب والنوافذ و الهياكل ، ويحتفظ المتحف القبطى بالعديد من تلك الأمثلة التى تعود لفترة ما بعد القرن الثامن الميلادى تقريباً حتى القرن العاشر الميلادى .

وقد تميزت الكنسية بالبراعة فى استخدام مادة الأخشاب الجيدة فى زخرفة وصنع ما يعرف بالأحجبة التى تفصل الهياكل الثلاثة عادة فى الناحية الشرقية من البناء عن الأروقة الرأسية الطولية فى الناحية الغربية . وهى بذلك قد أنفردت فى هذا العنصر المعمارى الزخرفى عن الكنائس المسيحية الأخرى .

" و الحق أنه يبدو العمل الزخرفى واضحاً فى أحجبة الكنائس القبطية ، وعلى درجة كبيرة من المهارة و الجودة . بحيث أصبح وجود هذا الحجاب الخشبى (Screen) أو الحاجز من الخصائص الواضحة فى بناء الكنائس المصرية ، رغم أن معظم كنائس الوجه القبلي استخدمت مادتىّ الآجر و الطوب اللبن فى فصل الهياكل عن امتداداتها فى الناحية الغربية .
على أنه يرجح عدم استخدام الحجاب الخشبى ، فى الكنيسة القبطية قبل العصر الإسلامى ، إذا أن أقدم حجاب خشبى عثر عليه ومعروف حتى الأن ، هو الحجاب الذى عثر عليه المهندس الفريد بتلر ، الذى قام بدراسة معمارية طيبة لكنائس مصر القديمة على الأخص فى نهاية القرن الماضى ، وقد وجدوه فى كنيسة

---

(1) Aziz Atiya: " The Coptic Encyclopedia ", Volvmes , P.528.529

السيدة العذراء بدير السريان بوادى النطرون حيث يرجع تاريخه إلى عام (٧٠٠م) . " (١)
وهذا الحجاب يتكون من مجموعة أفاريز مستطيلة شكل(٢٠٠) وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني بلندن . ويوجد بأفاريزه تعشيقات بأسلوب معقد أكثر من الموجودة فى أبواب الأديرة فى وادى النطرون أو الموجودة بكنيسة أبى سيفين حيث كان أسلوب الأديرة الأقليمية يشبه فن الأرابيسك الإسلامى .
أما عن الموضوعات المثلة بداخل الأفاريز فمنها (التعميد وعيد البشارة للسيد المسيح ، و الميلاد ، ودخول بيت المقدس ، والسقوط إلى الحجم ، وعيد الصعود ، وعيد الحصاد) .

ويمكن تقسيم الحجاب فى كنيسة مصر القديمة إلى نوعين رئيسيين تبعاً لشكله وأسلوبه الزخرفى وتمشياً مع التسلسل الزمنى :

<u>النوع الأول (طراز الحجاب فى العصر الفاطمى) :</u>
يتكون حجاب الكنيسة فى هذا العصر من جانبين يحصران بينهما المدخل (باب الحجاب) ، يعلوه عادة عقد على شكل حدوة الفرس ، ويتكون كل جانب من صفوف أفقية من الحشوات الرأسية والأفقية التى يختلف عدد صفوفها من حجاب لآخر ، ويتوسط عادة جانبى الحجاب شباك صغير ، فيما عدا حجاب بربارا المحفوظ بالمتحف القبطى فإنه خالى من جود الشباكين الصغيرين.
وقد زخرف الفنان كل الحشوات الخشبية على مسطح الحجاب بواسطة الحز البارز العميق ، الذى يؤلف أشكالاً زخرفية بارزة وأحياناً من عدة مستويات بمهارة فائقة.

وتميزت زخارف هذا العصر بتنوعها الشديد فشملت الزخارف الآدمية و الحيوانية وأشكال الطيور و الزخارف النباتية و الهندسية ، فالطراز الفني لهذه الزخارف يعد من السمات الواضحة لأنماط الزخرفة عامة فى العصر الفاطمى ، لاسيما على مادة الخشب " وأنما يكمن الفرق الجوهرى بين هذه التحف الكنسية و التحف الأخرى التى تنسب إلى أماكن إسلامية فى العصر نفسه ، هو أن الفنان فى الكنيسة لم يتخرج من رسم المناظر الأدمية والحيوانية وأشكال الطير ، عكس الفنان فى المبانى الدينية الإسلامية ، التى لم يقبل فيها على أستخدام نفس المناظر ، ومن ثم نجده يتجه إلى طراز الزخارف النباتية و الهندسية و الكتابية بأنماطها المختلفة ، كما أن أستخدام الزخارف الأدمية و الحيوانية وأشكال الطير فى المنشآت الدينية القبطية ، كان بقصد توضيح العقيدة ودور شهداء الكنيسة بالإضافة إلى ما عرف فى الفن القبطى من أستخدام الرموز

---

(١) مصطفى عبد الله شيحه : دراسات فى العمارة و الفنون القبطية ، وزارة الثقافة ، مطبعة هيئة الآثار المصرية ، سنة ١٩٨٨و ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .



شكل (١٩٩)
إفريز من الخشب يمثل العذراء و المسيح - القرن
التاسع الميلادي - معرض والترز بالتمور



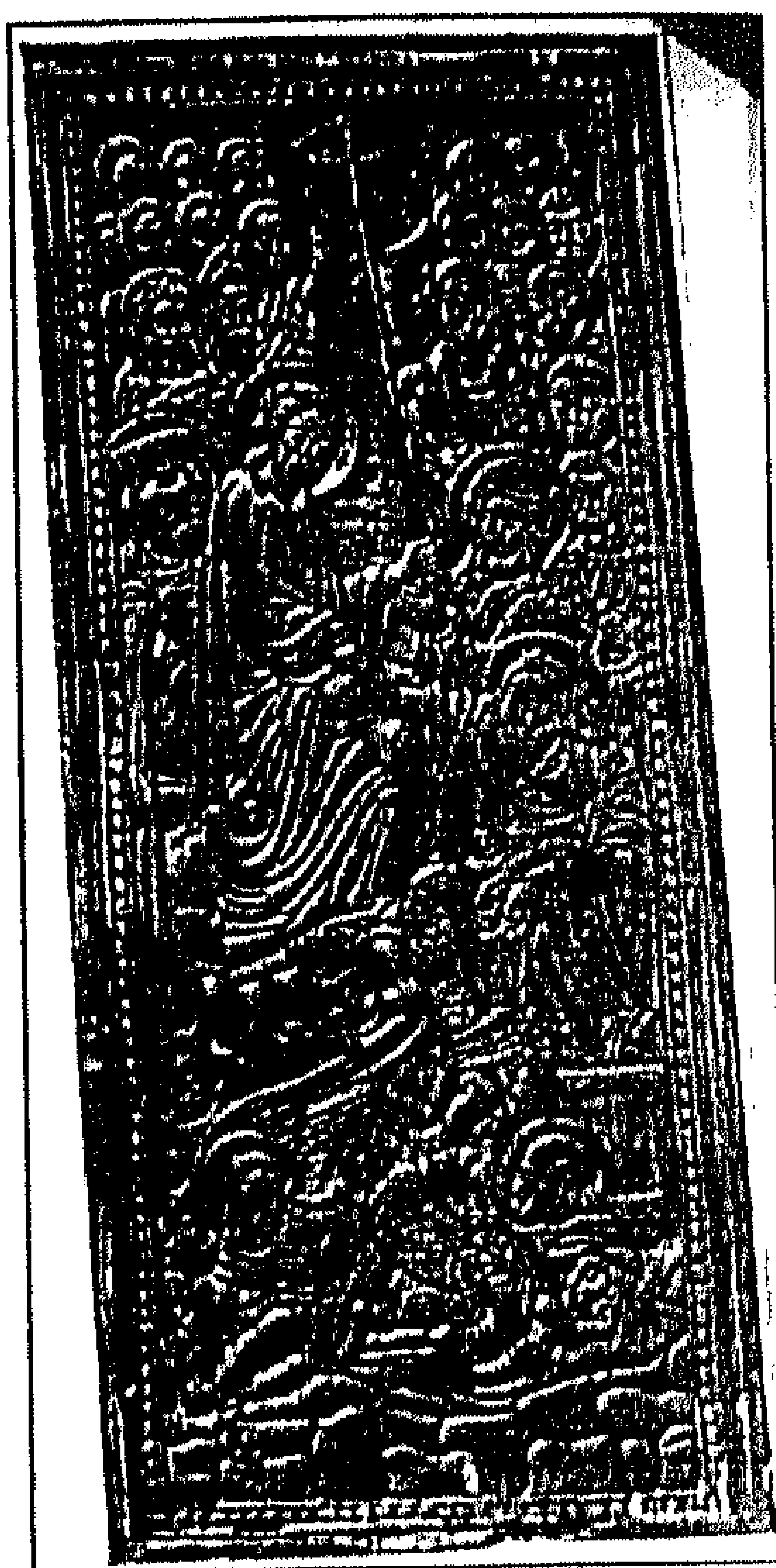
شكل (٢٠٠) - (أ)
مجموعة أفاريز مستطيلة تمثل أبواب كنيسة السيدة مريم - دير السريان
بوادي النطرون - الآن بالمتحف البريطاني
المنظر يمثل التعميد و عيد البشارة للسيد المسيح



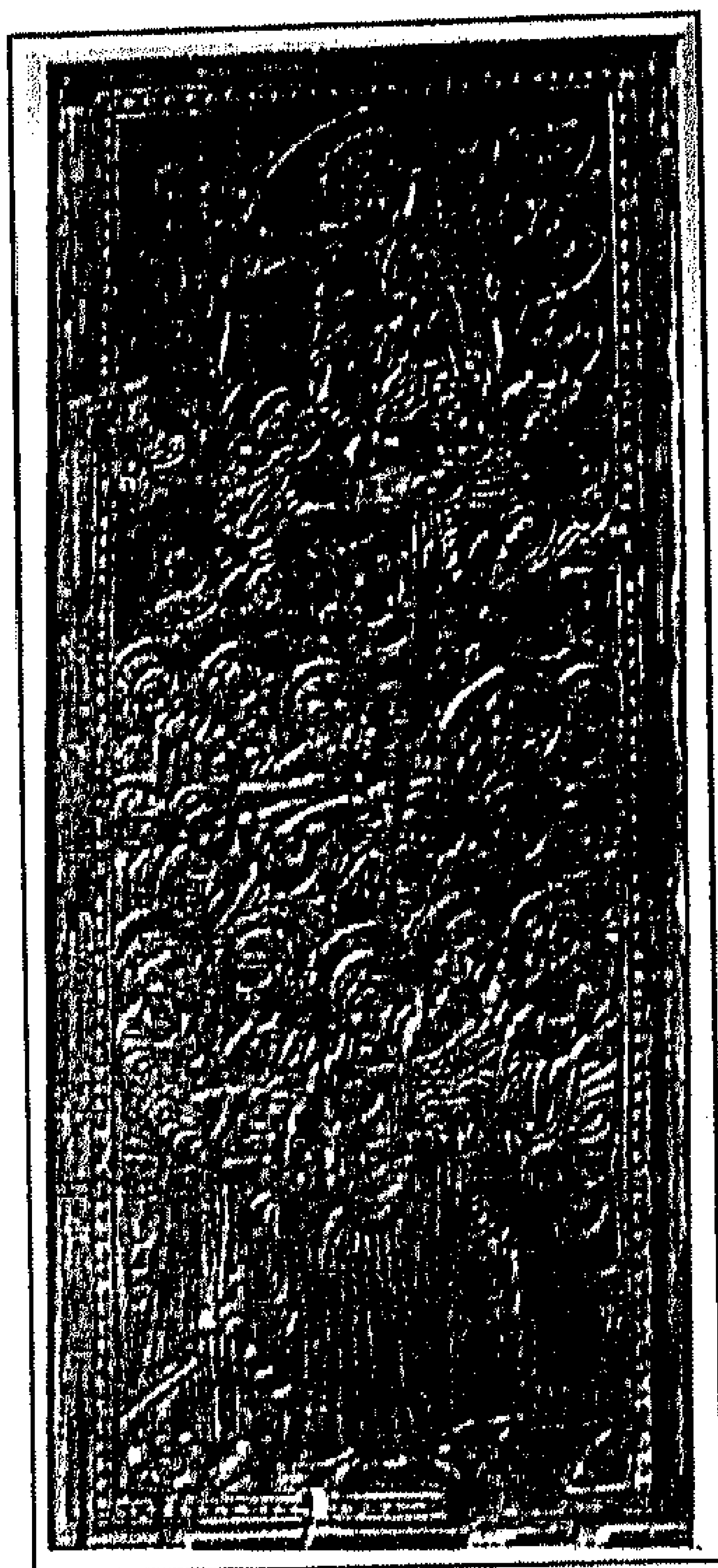
(ب)
منظر يمثل ميلاد السيد المسيح



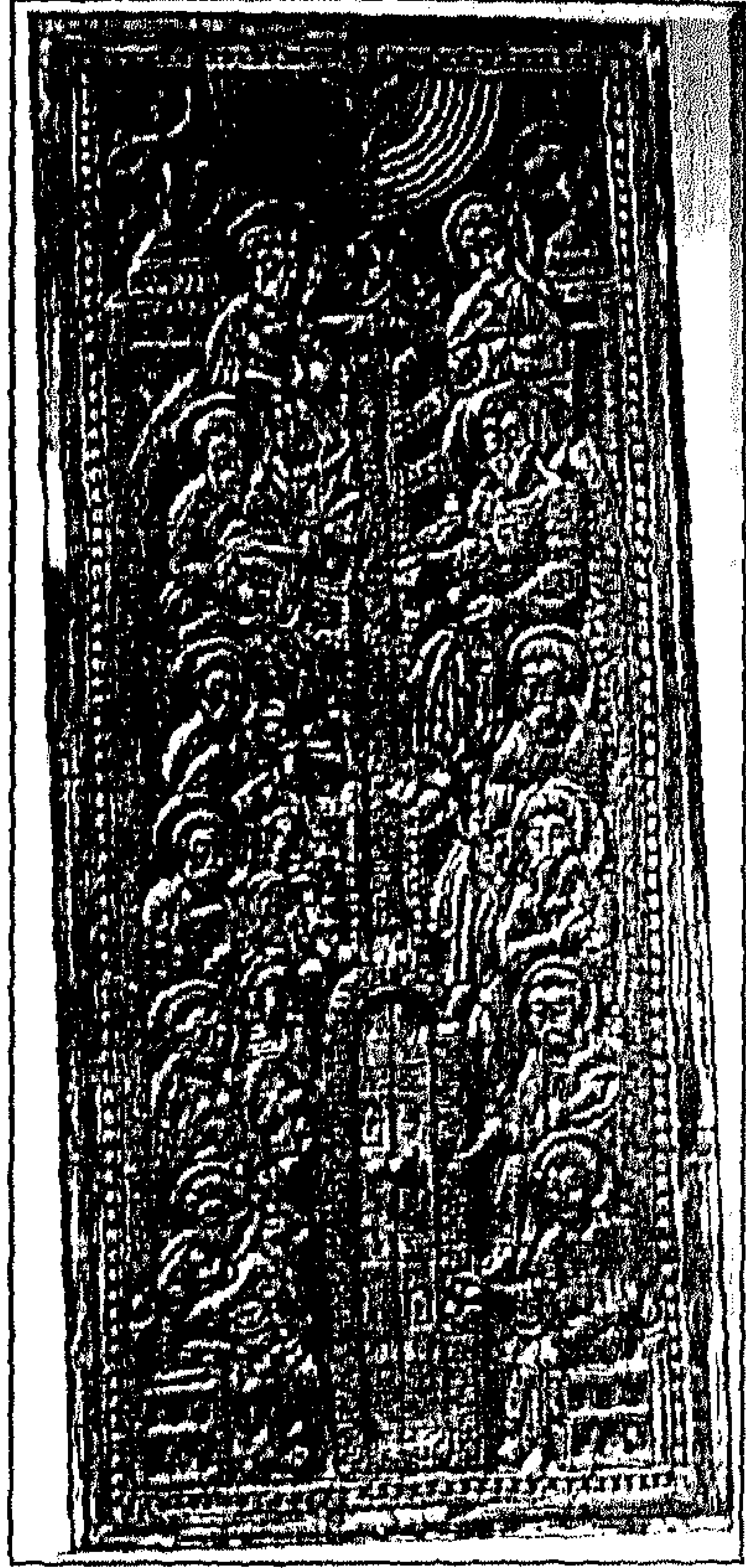
(ج)
منظر يمثل دخول بيت المقدس



(د)
منظر يمثل السقوط إلي الجحيم



(هـ)
منظر يمثل عيد الصعود



(و)
منظر يمثل عيد الحصاد أو عيد
العنصرة أو عيد الخمسين



(ي)
منظر يمثل زخرفة

ولا سيما فى أشكال الحيوانات وحتى فى الزخارف النباتية و الهندسية ." (١)
فقد جمعت التحف الخشبية بكنيسة مصر القديمة الكثير من الموضوعات التصويرية و العناصر الزخرفية ، ولعل حشوات حجاب كنيسة أبى سرجة توضح هذا الأمر.

وهذا الحجاب من أقدم الأحجبة الخشبية المزخرفة و الباقية بكنائس منطقة مصر القديمة ، فهو يؤرخ بالقرن الرابع الهجرى (١٠م) ، إلاأنه للأسف لم يتبق من حشواته الخشبية سوى خمس حشوات ذات زخارف آدمية وهى حشوات الميلاد و العشاء الأخير و القديس مورقيوس و القديس مارجرجس وديمتريوس .

حشوة الميلاد

التى تمثل قصة ميلاد المسيح وهو موضوع شاع وجوده على القطع النحتية القبطية شكل (٢٠١)، ويوجد هذا الموضوع أيضاً على بعض قطع المنسوجات وعلى شمعدان ينسب إلى العصر الأيوبى محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية بباريس ، وعلى مبخرة من البرونز أيضاً تؤرخ بالقرن (١٣م) ومحفوظة بالمتحف القبطى بالقاهرة .

حشوات العشاء الأخير

يرتبط موضوع هذه الحشوة بالمشهد الأخير من حياة السيد المسيح الذى يشغل الركن الأيمن من اسفل الحشوة بحجم كبير ويدو جالساً على قدميه فى مواجهة يوسف النجار مرتدياً عباءة ، ويتوسط الحشوة منضدة كبيرة أسطوانية الشكل زخرف إطارها بدوائر صغيرة يتوسطها صحن ، وضعت به سمكة ، يشير إليها المسيح بيده اليمن ، وحولها ثلاثة عشر رغيفاً ، وحول المسيح أحد عشر وجهاً آدمياً ، وخلفهم ستائر وعرش ودوائر يتوسطها صليب ، وهذا المنظر شاع وجوده على تحف أخرى.

حشوات القديسين :-

وتتضمن الحشوات الثلاثة الباقية موضوع زخرفى واحد يتكون فى كل منها من قديس يركب جوداً مع وجود بعض الأختلافات ، وهى ترمز إلى أنتصار المسيحية على الوثنية وتخليداً لذكرى بعض القديسين فشكل (٢٠٢) يمثل إحدى هذه الحشوات للقديس جورج الفارس .

ومن الأمثلة الأخرى أيضاً حجاب كنيسة أبى السيفين شكل (٢٠٣) والذى يحتوى على ثمانى حشوات ، مع وجود بعض التفاصيل الفنية المختلفة بينهما ، هذا بالإضافة إلى وجود بعض الحشوات التى تمثل القديسين وقوفاً على نفس الحجاب السابق، وهم يحملون بأيدهم اليمنى الإنجيل، ويرتدون ثياباً كهنوتية طويلة، وقد تكرر هذا المنظر على عشرين حشوة صغيرة بالحجاب الأخر المحفوظ بنفس الكنيسة .

---

(١) مصطفى عبد الله شيحه : الفن القبطى ، جامعة القاهرة ، سنة ٢٠٠١م ، ص ١٥٨.

كذلك فإن هناك مشاهد دينية أخرى للملائكة على حجاب كنيسة أبى السيفين . ولعل من أكثر المناظر الإجتماعية ذيوعاً على حشوات الأحجبة منها ، منظر الصياد يصطاد بالباز ولاسيما على باب حجاب كنيسة بربارة المحفوظ بالمتحف القبطى وهو موضوع مألوف على التحف الأخرى التطبيقية فى الفن الإسلامى ، كما أن هناك موضوعات أخرى على نفس حشوات أحجبة كنائس مصر القديمة ، و التى ترجع إلى العصر الفاطمى ، تمثل فيها موضوعات الصراع بين الإنسان ، و مناظر الموسيقى و الرقص ومناظر الحمالين، وغير ذلك من المناظر ذات الطابع الإجتماعى التى ذاعت فى هذا العصر .

أما الزخارف الحيوانية وأشكال الطيور ، فقد كثر وجودها على زخارف الأحجبة ، وقد تميزت بنفس الأسلوب الفني المعروف فى المنتجات الإسلامية الأخرى ، أو بطابع الفن الإسلامى عامة من تحوير وتجريد وقد شملت مناظر الأحجبة أشكال الحيوانات و الطيور ، مجتمعة ومنفردة ، متقابلة ومتدابرة ، ومناظر الإنقضاض بين الحيوانات المفترسة والأليفة .

و الحجاب الموجود بكنيسة القديسة بربارة يتكون من خمسة وأربعين حشوة وفى وسطه مدخل من مصراعين فى أعلاهما من اليمين و اليسار ركنان ولكل مصراع أربعة حشوات مستطيلة وأفقية ، ونرى سائر الحشوات مركبة على جانبى هذا المدخل فى تناظر وتقابل . و الزخارف المحفورة فى حشوات الحجاب متنوعة الموضوعات وقوامها فروع نباتية وحيوانية ونباتية شكل (٢٠٤) .

النوع الثاني (الحجاب فى العصر المملوكى) :

تبقى من كنائس منطقة مصر القديمة عدد لابأس به من أحجبة هذا العصر وقد تميزت أحجبة هذا العصر بجودة مادتها الخام عن مثيلاتها فى العصر الفاطمى إذ أنها صنعت من مواد قيمة من الأخشاب المستوردة ، كخشب الأبنوس و السياج الهندى ، والصنوبر ، وزاد من روعة هذه الأحجبة ماطعمت به من مواد قيمة أخرى كالعاج و الصدف وغير ذلك .

كما أن أحجبة هذا العصر أيضاً تمثل فيها الأسلوب الصناعى الجديد المعروف بأسلوب الحشوات المجمعة ، والذى كان قد بدأ يظهر فى نهاية العصر الفاطمى ن على محراب السيدة رقية بحشوات كبيرة مجمعة إلى حد ما ، ثم بدأت مساحة هذه الحشوات تصغر تدريجياً حتى وصلت إلى قطع صغيرة دقيقة للغاية ، كان يتم تجميعها وفق أسلوب صناعى فنى ، ولقد صاحب هذا الأسلوب الصناعى ما عرف بأسلوب التطعيم على مادة الخشب .

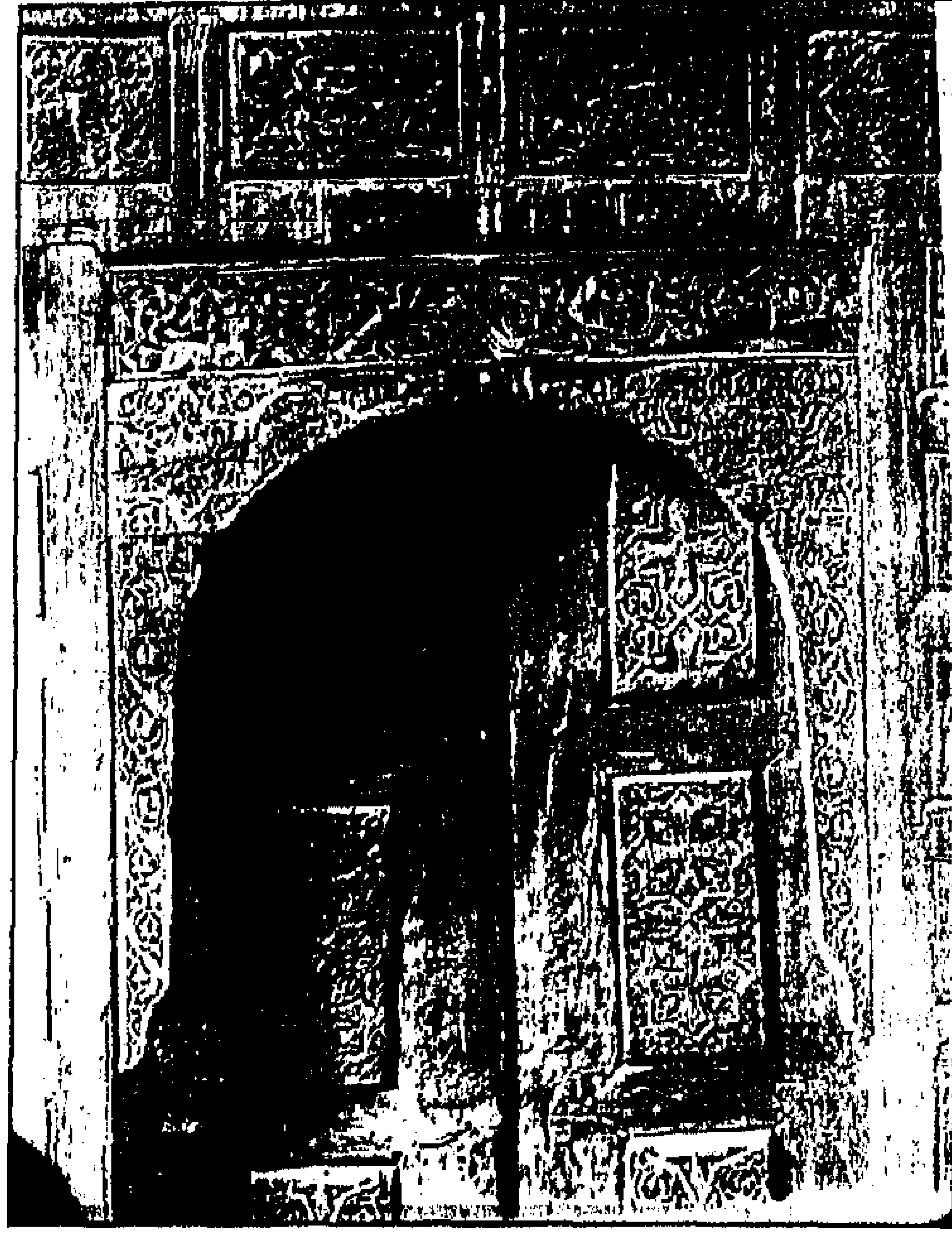
و الواقع أن أحجبة كنائس منطقة مصر القديمة ، التى يتمثل فيها هذا الأسلوب الصناعى ، يمكن تقسيمها إلى نوعين ، النوع الأول : يتم تجميع حشواته على شكل الأطباق النجمية وأنصافها وأرباعها وبعض الحشوات الأخرى و المنتشرة على



شكل (٢٠١)
حشوة من الخشب - من كنيسة أبو سرجة من القاهرة

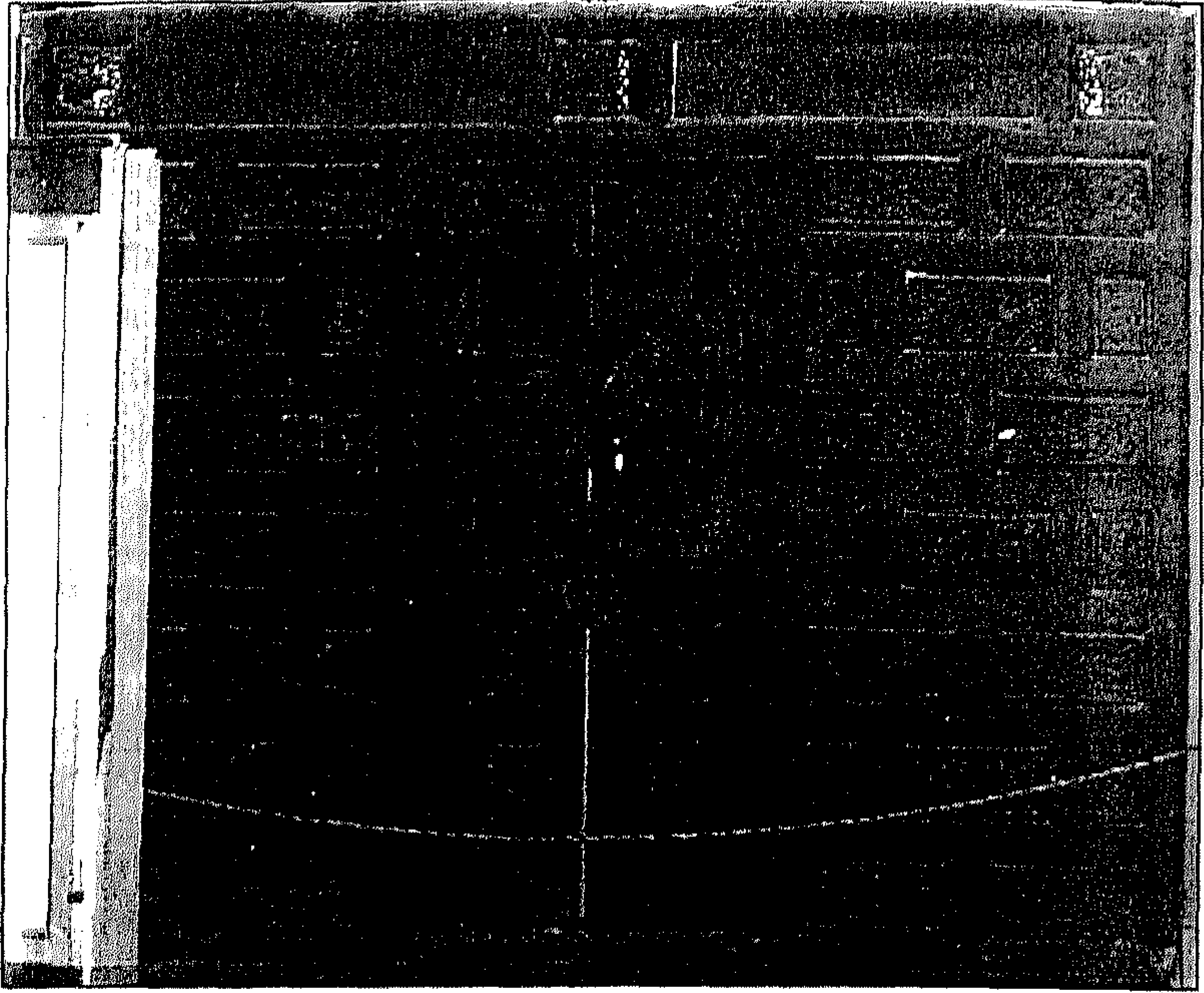


شكل (٢٠٢)
حشوة من الخشب - من كنيسة أبو سرجة تمثل القديس جورج الفارس
القرن العاشر الميلادي





شكل (٢٠٣)
سياج خشبي " حجاب كنيسة أبى سيفين" - من العصر الفاطمي





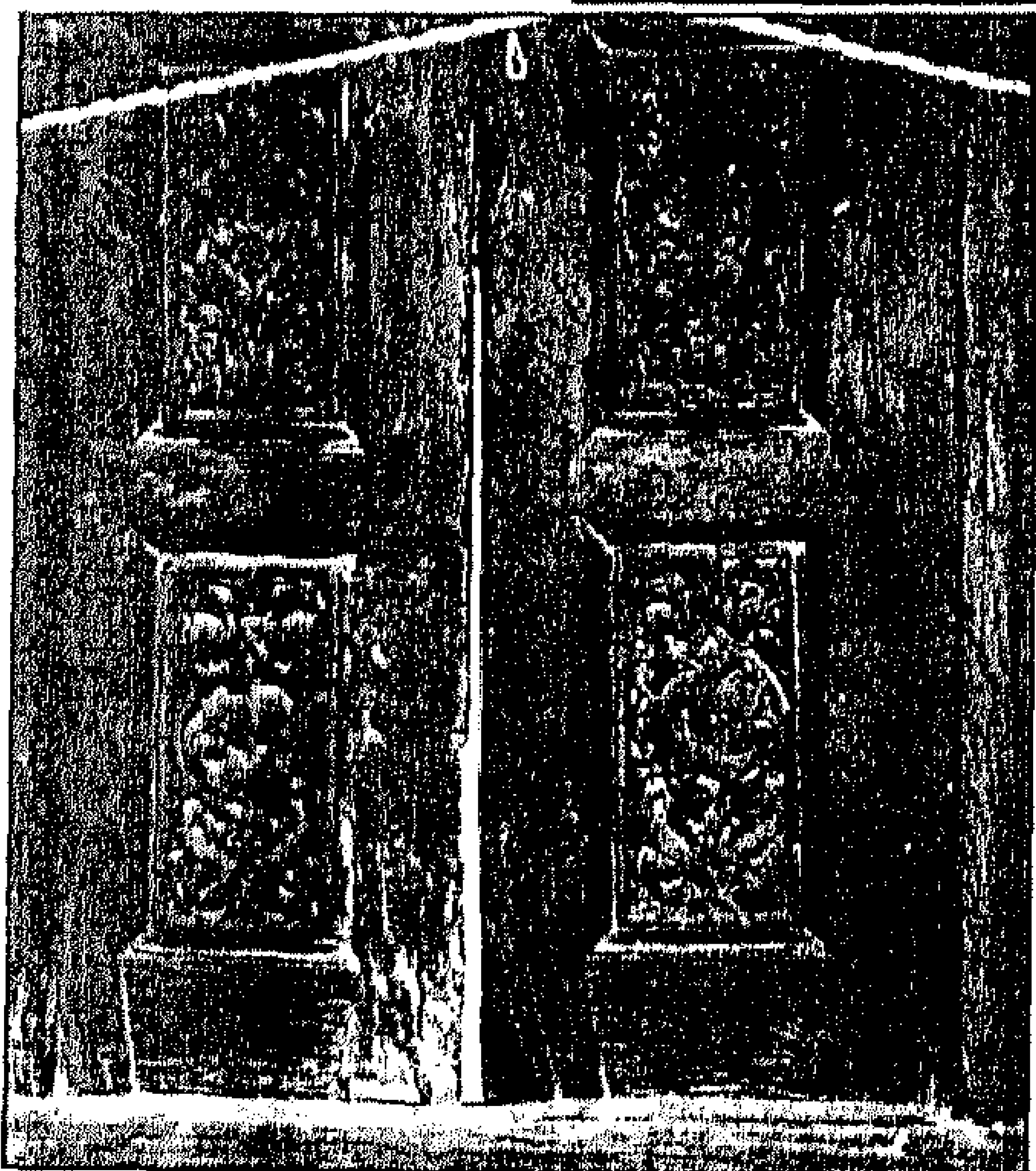
شكل (٢٠٤)
حجاب هيكل كنيسة بربارة من خشب الجميز - القرن (١٠-١١ م)
المتحف القبطي بالقاهرة



(أ)



(ب)

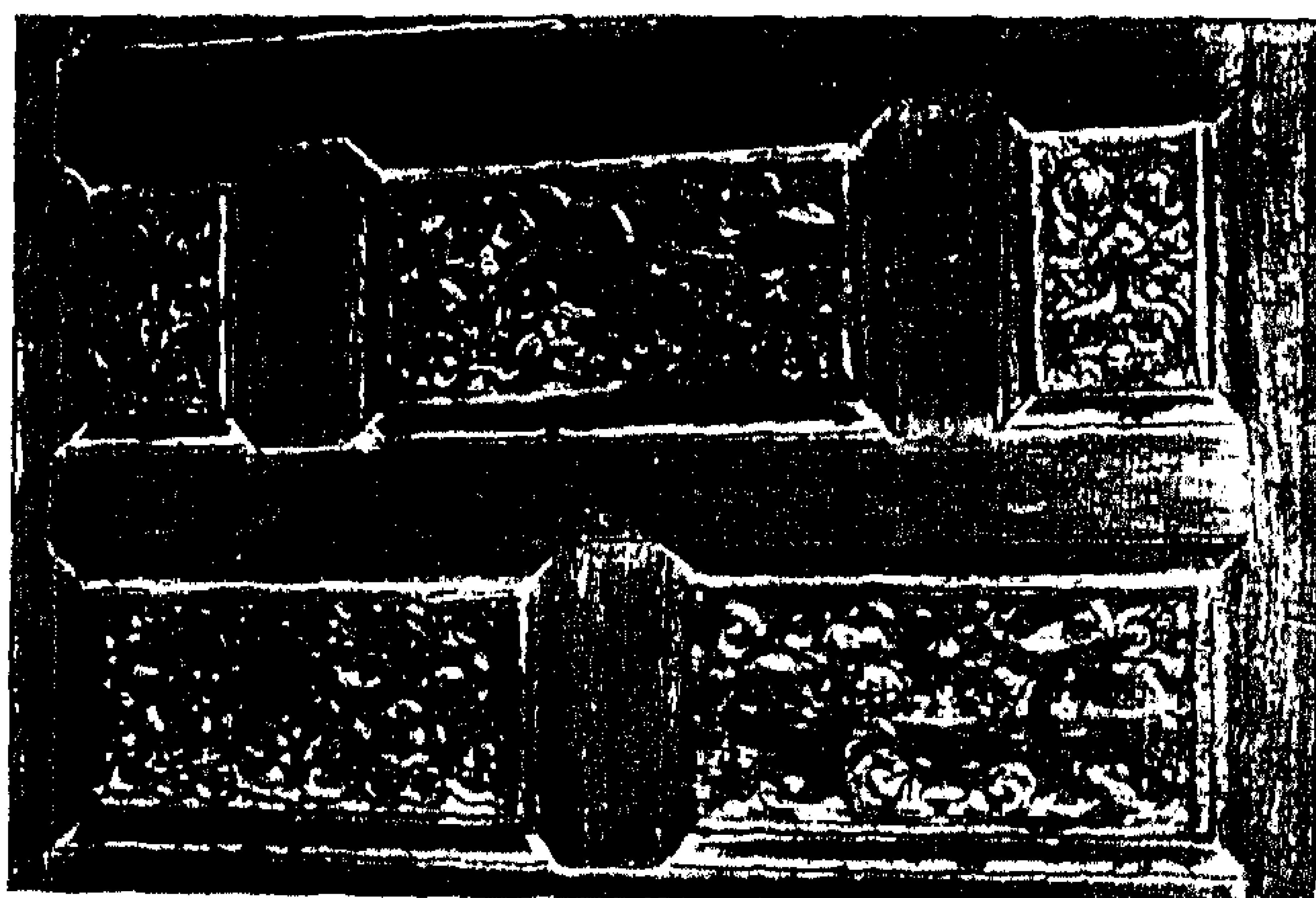


(ج)

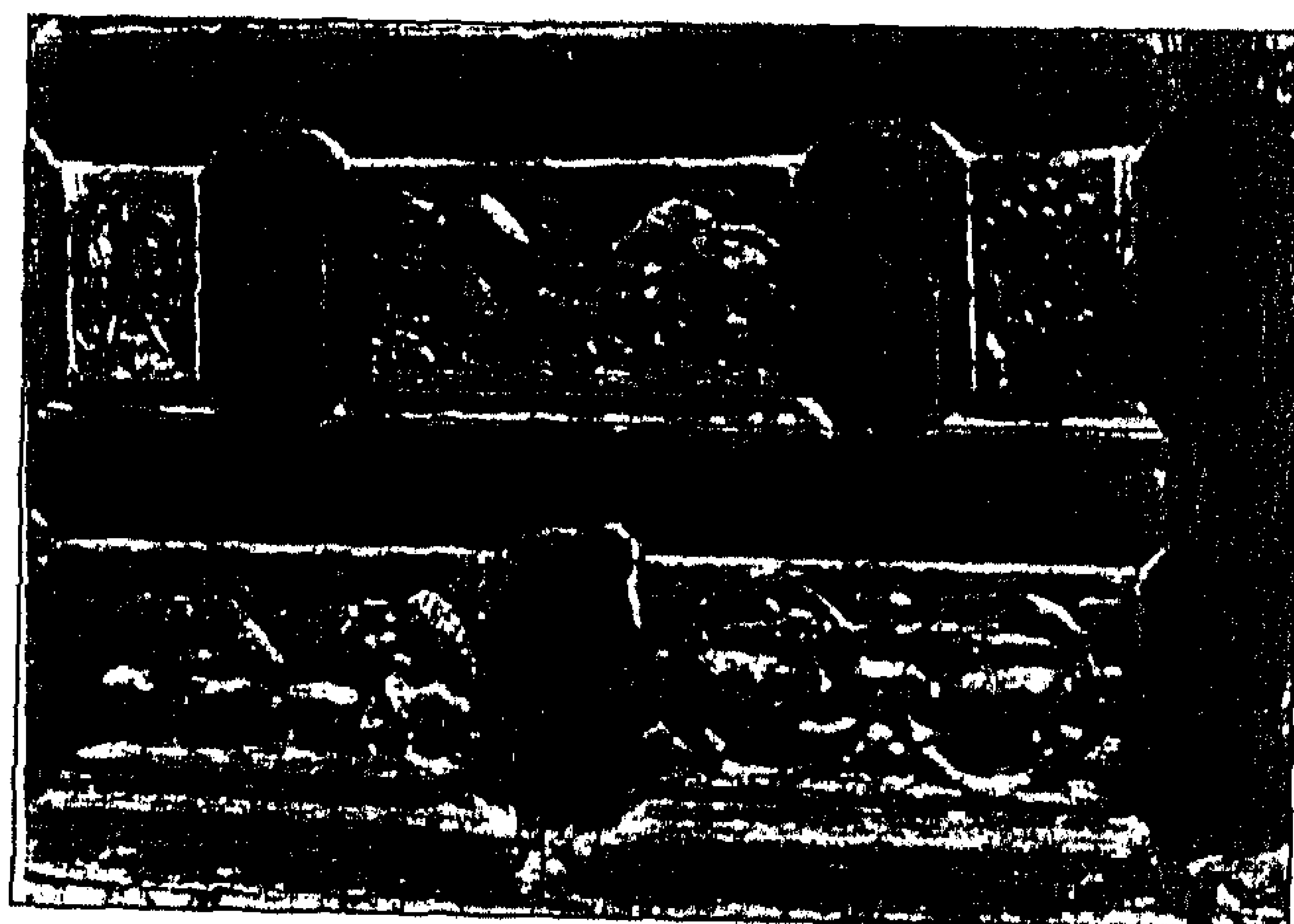
الجزء الأيسر و الأوسط من الباب



(أ-١)

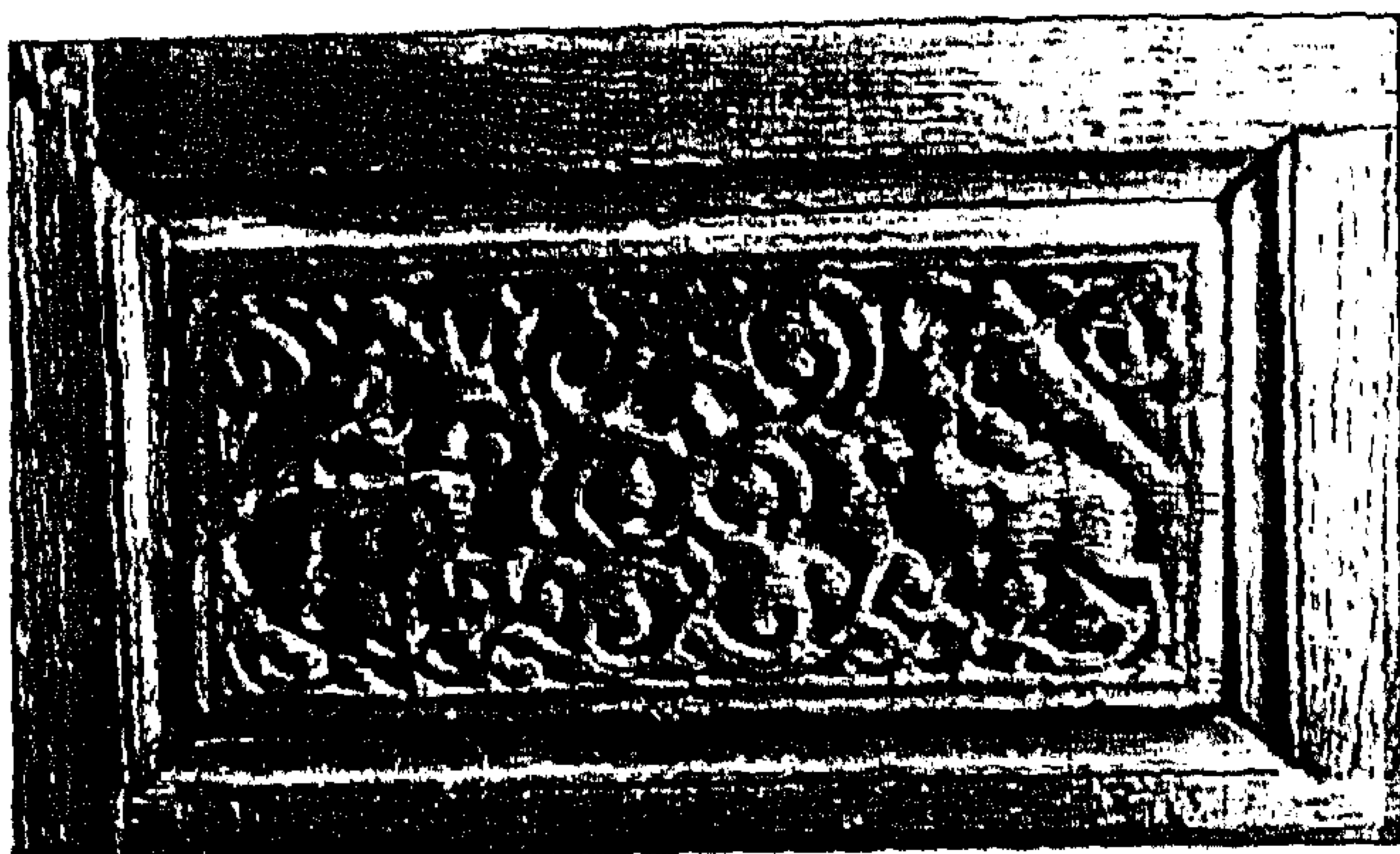


(أ-٢)



(أ-٣)

أجزاء من الجزء الأيسر من الباب



(أ-٤)

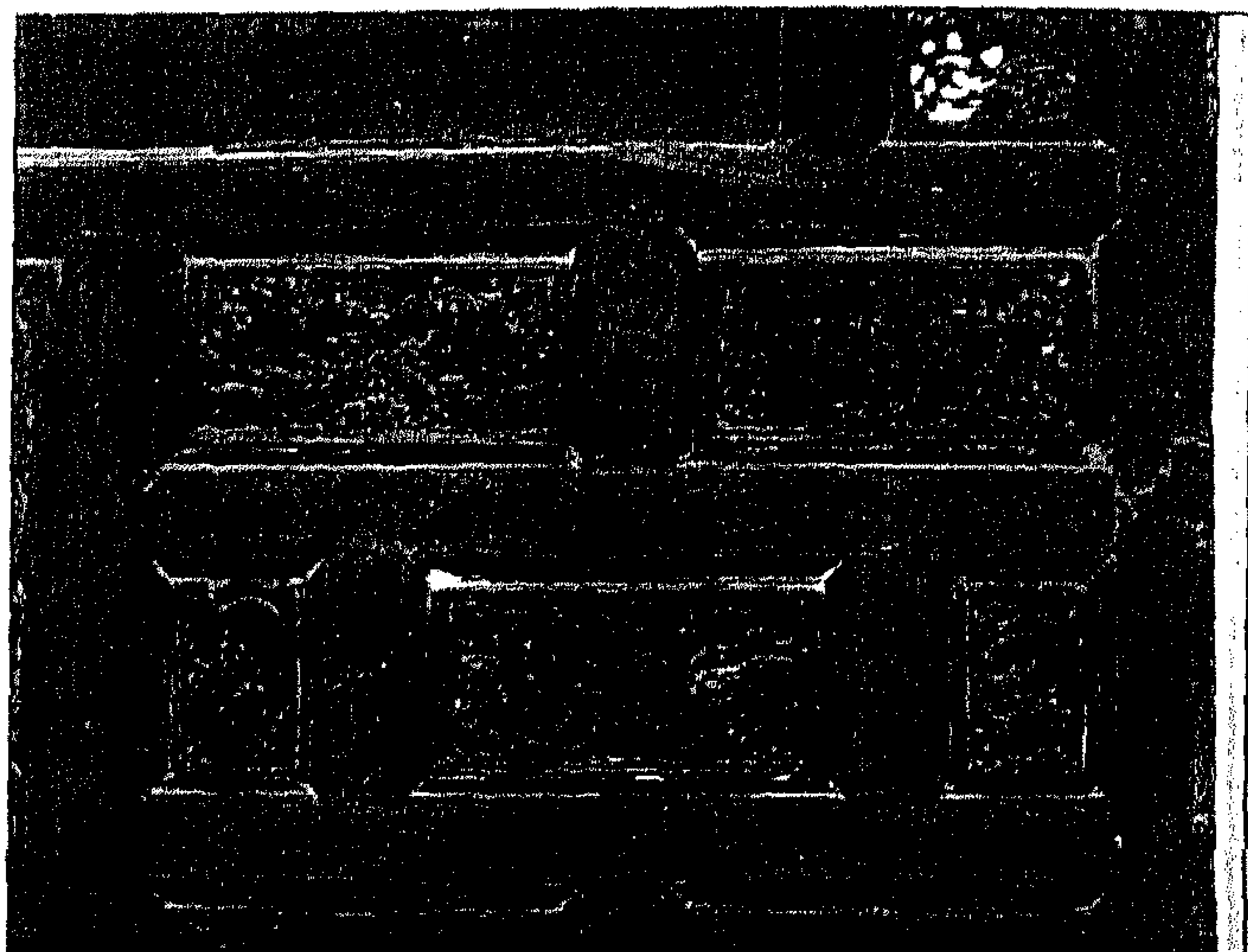


(أ-٥)

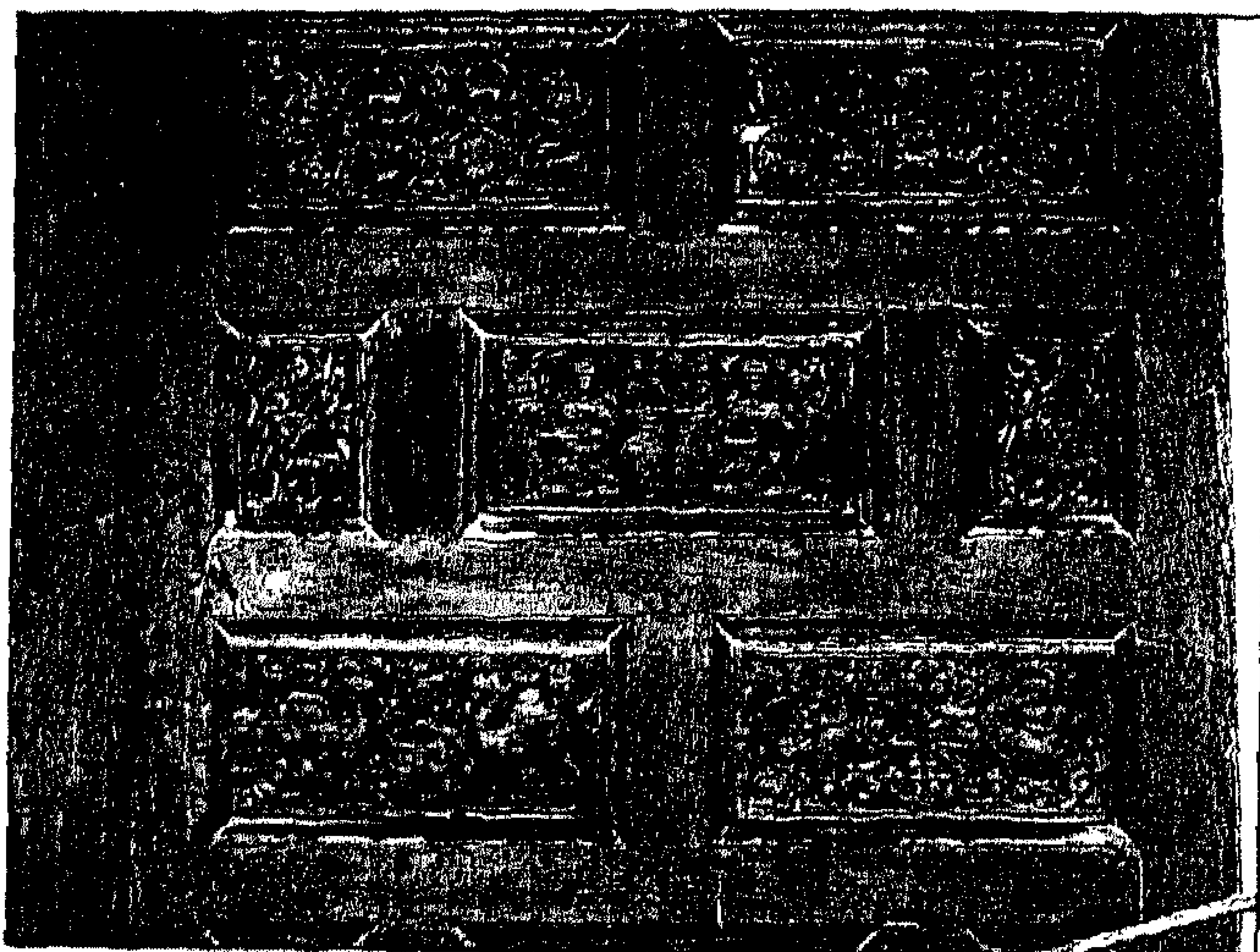


(أ-٦)

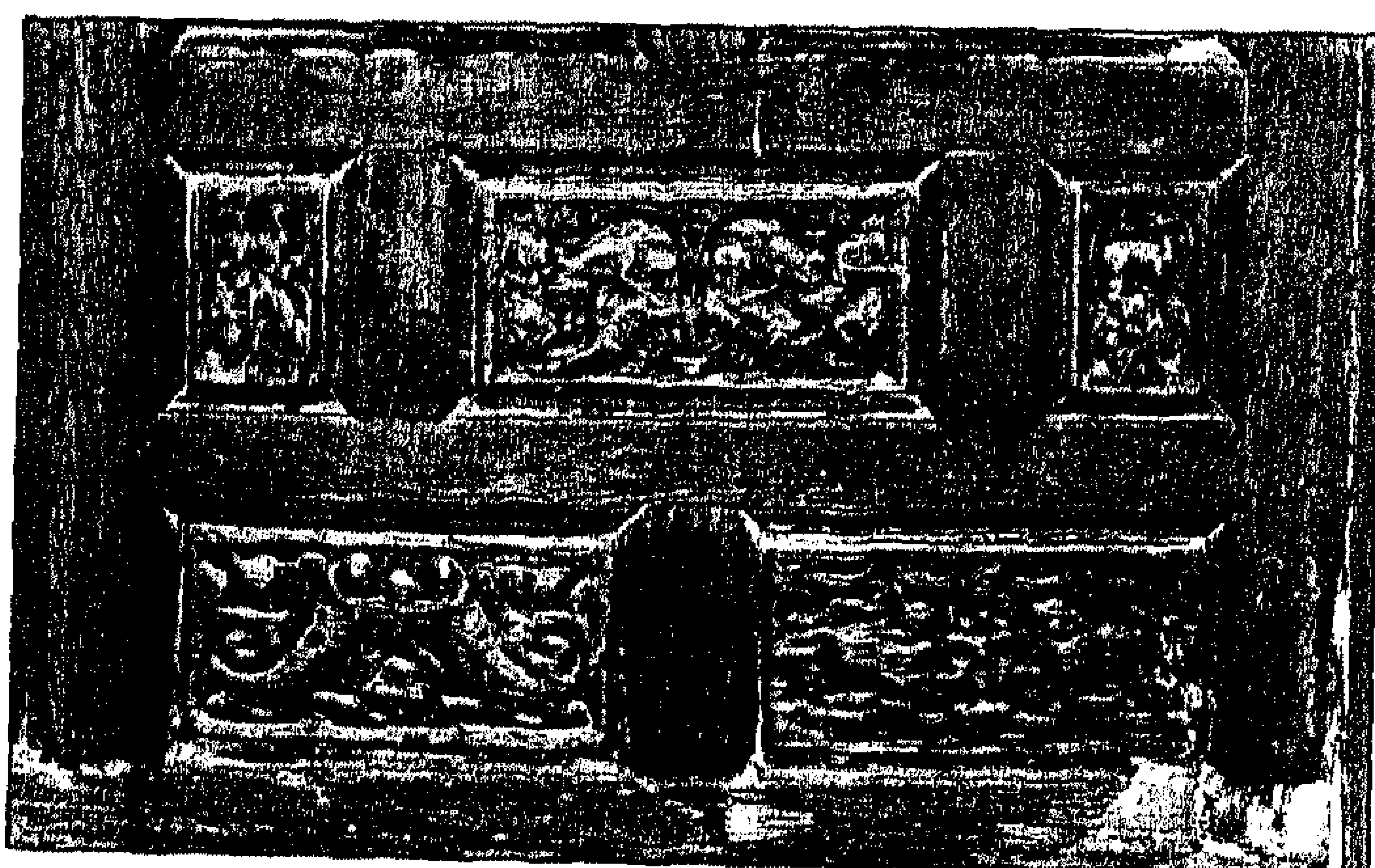
تفصيلات من الجزء الأيسر من الباب



(د)

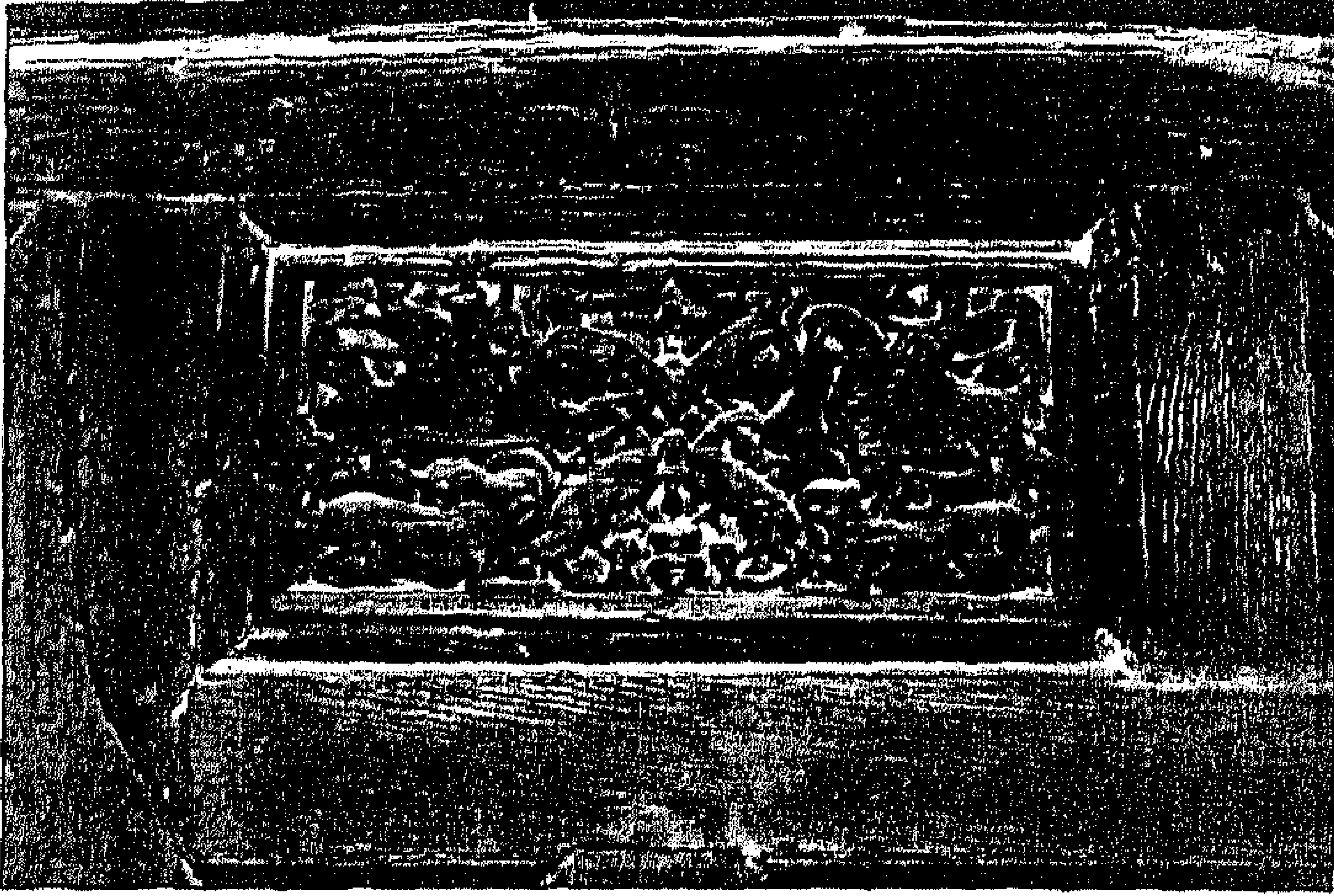


(هـ)

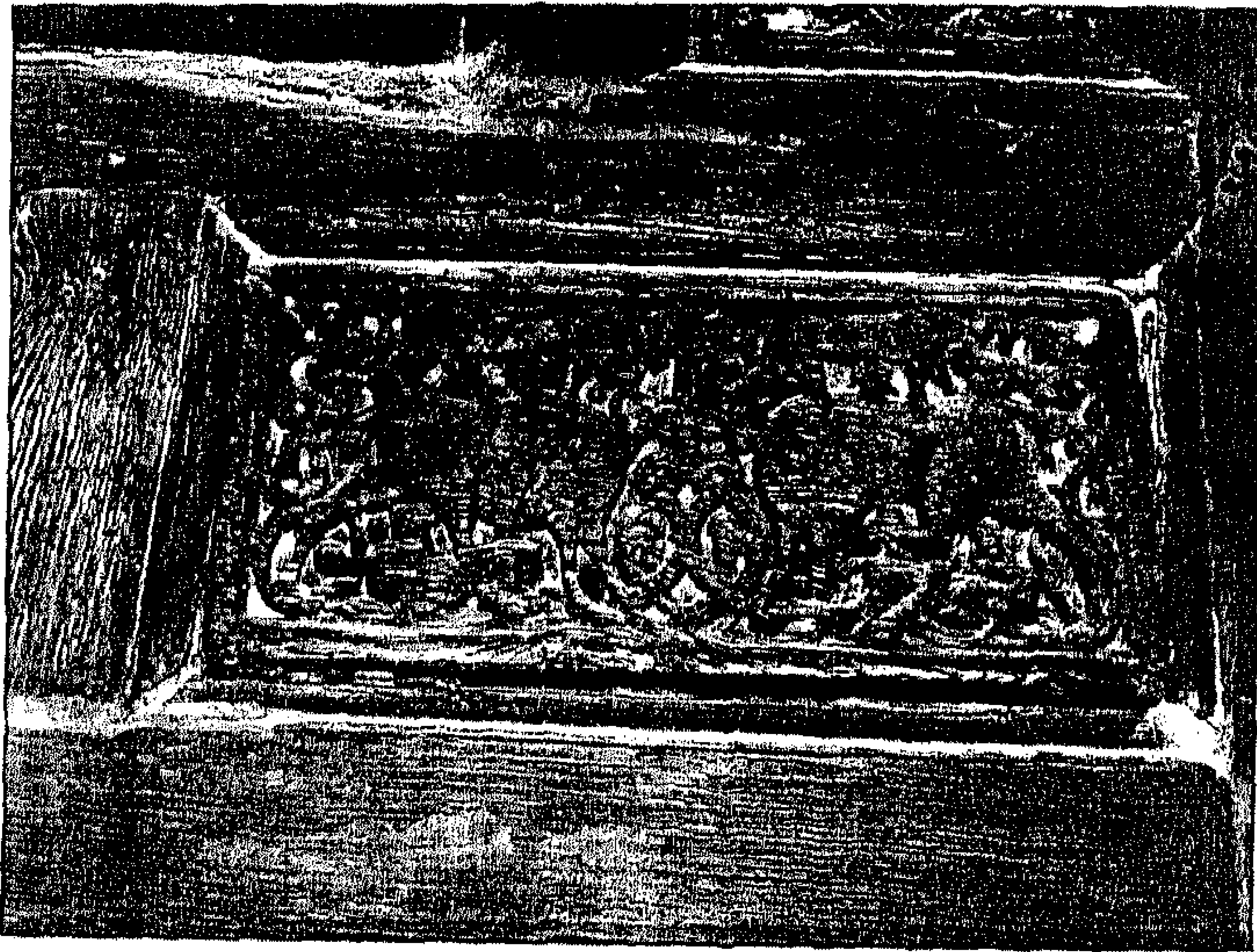


(و)

أجزاء من الجزء الأيمن من الباب



(د-١)



(د-٢)

تفصيلات من الجزء الأيمن من الباب

سطح الحجاب ، والنوع الأخر : جُمعت حشواته على أشكال الصلبان ، إلا أن النوعين يتفقان فى أسلوب حفر وإبراز الزخارف على عدة مستويات ، وصلت فى بعض الأحيان إلى أربعة مستويات.

أما عن الموضوعات الزخرفية ، و التى جاءت على أحجبة هذا العصر، فإنها تختلف إختلافاً جوهرياً عن طابع الزخارف السابقة على أحجبة العصر الفاطمى ، ذلك أنها أقتصرت على طابع الزخارف النباتية و الهندسية و الكتابية ، و تضم زخارف الطراز المملوكى ، زخارف آدمية أو حيوانية أو حتى أشكال الطير .

و الواقع أنه يوجد عدد كبير من أحجبة كنائس منطقة مصر القديمة ترجع فى تاريخها إلى العصر العثمانى إلا إنها لا تصل فى جودتها إلى أحجبة العصر المملوكى من حيث الصناعة و الزخرفة ، إلا أنه يلاحظ أن الفنان قد جمع فى طراز أحجبة هذا العصر بين حشوات الأطباق النجمية و الحشوات الصلبانية الشكل فى تناسب تام على مسطح الحجاب ، بحيث أصبح توزيع الحشوات ، يتكون من مناطق مربعة الشكل،على زاوياها الأربع صلبان متساوية الأضلاع ، ويتوسط كل منطقة من هذه المناطق المربعة طبق نجمى كبير متعدد الكندات، ويلاحظ أيضاً أن الفنان لم يفرع كندات الأطباق بالزخارف وأن كان من مواد مطعمة قيمة ، واقتصرت أنواع الزخرفة على تطعيم كوشات العقود بطراز الزخارف النباتية و الحيوانية وفى بعض الأحيان من أشكال آدمية ، هذا بالإضافة إلى طابع صناعة الأخشاب فى هذا العصر ، الذى أختلف إلى حد كبير عن العصر المملوكى السابق .

أما عن الأبواب فى الكنائس القبطية فمنها باب كنيسة القديسة بربارة وهو باب ذو مصراعين محفوظ بالمتحف القبطى برقم ٧٣٨ ، من خشب الجميز والصنوبر شكل(٢٠٥) ، وتمثل نقوش الحشوتين العلويتين فى واجهة الباب صورة نصفية للسيد المسيح داخل إكليل مزدان بشريط يحمله ملاكان يحلقان ويحف بالملاكين شخصان ، من المحتمل أن يكونا رسولان إنجيليان ، يقف كل منهما تجاه عمود بستارة ، و العناصر الأساسية لهذا التكوين مستمدة من الفن الرومانى ، وتذكرنا بمنظر الملاكين الحاملين للإكليل المزادن بالزهور .

ويظهر على الحشوات الأخرى السيد المسيح على العرش ، و القديس مرقس على كرسى أمامى سفلى و المسيح داخل هاله (المجد) و القديسة العذراء والأثنا عشر رسولاً . أما الحشوات الخلفية فمنقوشة بزخارف مكونة من زهريات تخرج منها أفرع الكرم الملفوفة المورقة المثمرة .

وهناك حشوتان من مصراع باب من خشب الجميز مجهولى المصدر ، شكل(٢٠٦) وإحداهما تمثل هيئة أدمية ربما للسيد المسيح تحيط برأسة هالة ممسكاً بيده كره داخلها صليب ويمسك بيده الأخرى صليب أما الحشوة الأخرى فيتوسطها صورة قديس تحيط رأسة هالة ويمسك بكلتا يديه صليب ، ويحيط بالمنظرين زخارف نباتية مفرغة .
وهناك بابان آخران متشابهان فى الشكل تقريباً :
الباب الأول شكل (٢٠٧) يمثل باب فى حجاب الهيكل الأوسط لكنيسة الطاهرة " عليه إفريز تم نحته بنماذج مزخرفة متواصلة (أكلشيهات) من الأوراق النباتية المنقوشة المتعرجة ، ويتوج أعلى الباب نحت من أكثر الزخارف الفاتنة لطاووس يقوم بإلتقاط عنب بمنقاره ، ولهذا الشكل دلالة رمزية فى الفن القبطى والبيزنطى تؤكد الخلود وتجديد الحياة " (١)
أما الباب الثانى شكل (٢٠٨) فيمثل باب لإحدى أماكن العبادة لدير الأنبا مكار " ANBA MAQAR " وعليها نفس التشكيل الزخرفى النحتى.

وقد أستخدم الخشب فى زخرفة الأعمدة و الكمرات بعمل تماثيل خشبية أعلاها تمثل آدميين ، كما فى شكل (٢٠٩) ، فنسب وجوه الآدميين وأجسامهم تعبر عن سمات الفن القبطى فى القرن السادس و السابع الميلادى .

ومن هنا نجد أن أغلب المنحوتات الخشبية تتميز بالسطحية ، تلك السطحية توضح عدم إبرام العمق فى اللوحة بالمقارنة بالأفاريز المنحوتة على الأحجار ، ويضاف إلى ذلك أن نوعية نسيج الخشب وعروقه قد تجبر الفنان على عدم إبراز تفاصيل دقيقة مثل ملامح الوجه وثنايا الملابس وبعض الزخارف الأخرى ، وعلى الرغم من كون ذلك سمه فنية فى الفن القبطى عموماً فى تحوير الأشكال الفنية والأتجاه إلى الرمزية الصماء ، إلا أن وظيفة الخام هنا قد تزيد من هذا الأحتياج وتثبيته ، وهو الأمر الذى جعله يلجأ إلى الألوان لتفادى تلك العيوب ، كما أنه لجأ بعد ذلك فى الفترة المتأخرة (نهاية القرن السادس وحتى الثامن الميلادى) إلى استخدام الرموز الهندسية و النباتية بكثرة لتفادى تصوير الآدميين و الحيوانات والانحناءات المواكبة لصورهم ، هذا المفهوم جعله فى مرحلة أخرى يستخدم الترصيع و التطعيم لتكوين أشكال هندسية غاية فى الدقة . وساعده على ذلك المفاهيم الإسلامية فى الفن العربى.

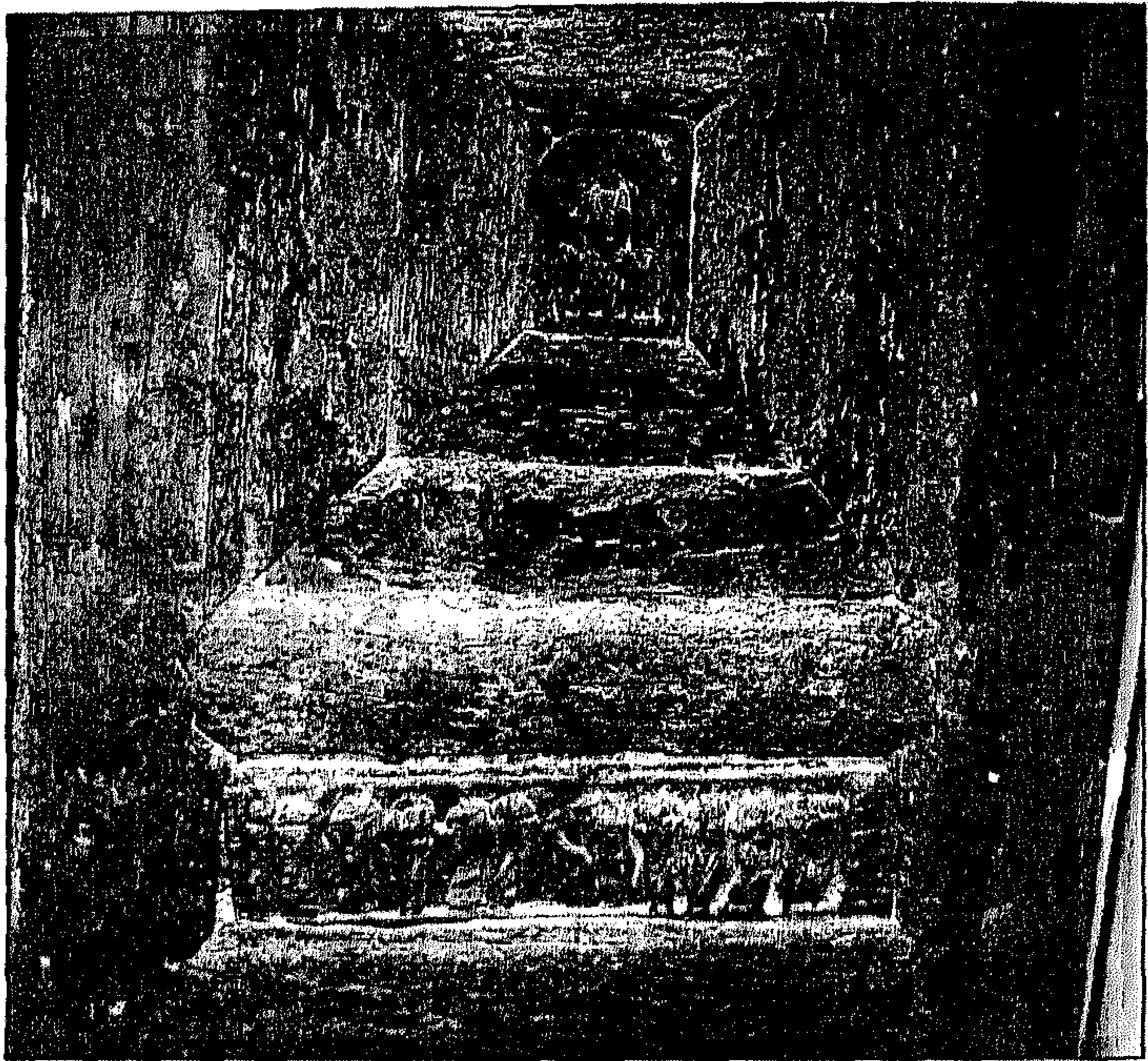
المعادن:-

استخدم الفنان القبطى المعادن فى عمل الكثير من الأدوات المستخدمة فى الكنيسة و المستخدمة فى المنزل ، ومن الأدوات التى ترتبط بالكنيسة ، المباخر

---

(1) Aziz Atiya: " The Coptic Encyclopedia ", Volume 3 ,p.754 .

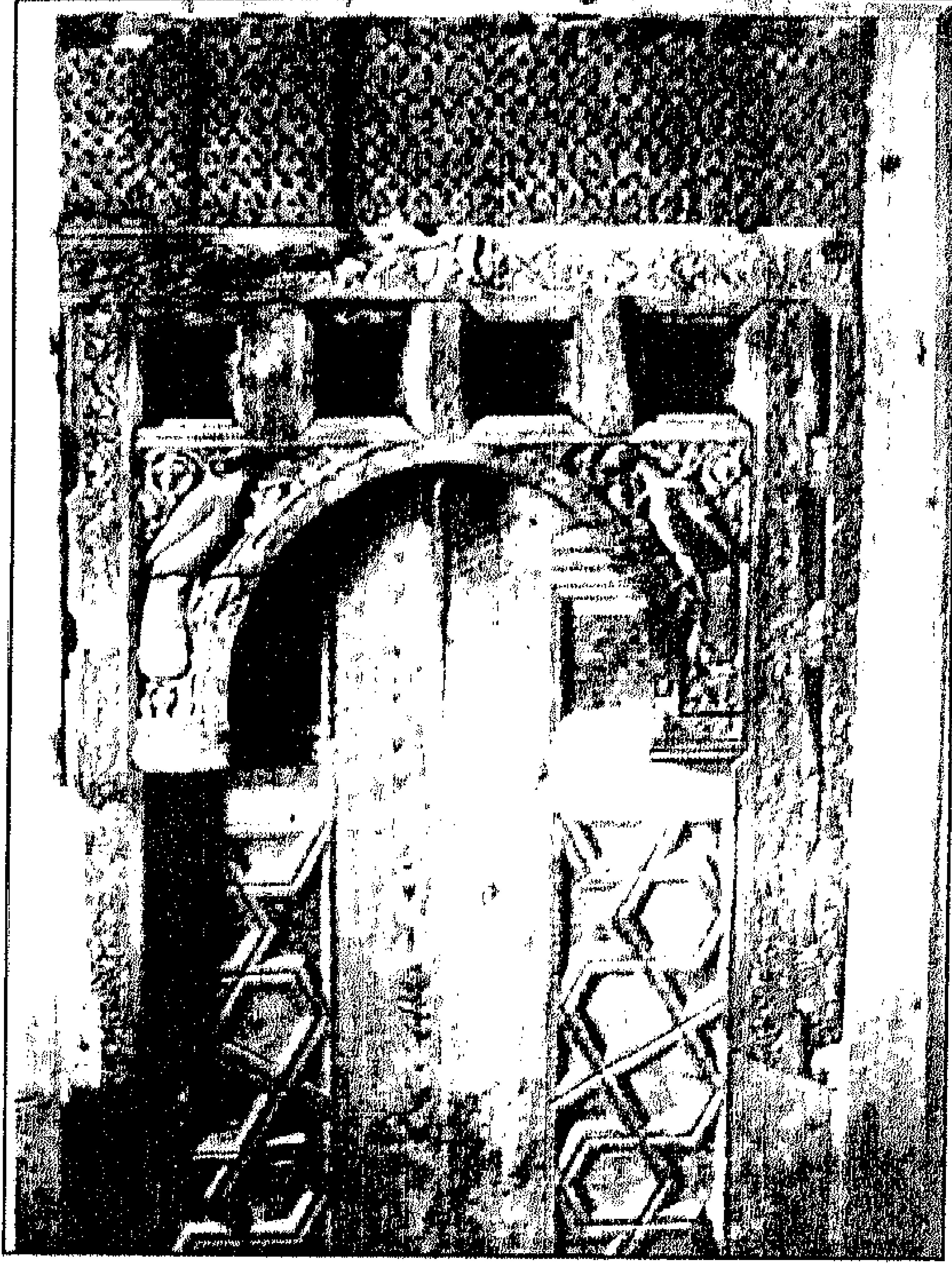




شكل (٢٠٥)
باب ذو مصراعين عُثر عليه بكنيسة القديسة بربارة بمصر القديمة - القرن (٤-٥ م) - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢٠٦)
حشوتان من مصراع باب من خشب الجميز- القرن (٥-٧ م)-المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢٠٧)
باب خشبي لحجاب الهيكل الأوسط لكنيسة الطاهرة - متحف الميتروبوليتـان الفني - نيويورك



شكل (٢٠٨)
باب خشبي لإحدي أماكن العبادة أو حصن لدير الأنبا مكار -
المعهد الفرنسي للآثار الشرقية - القاهرة



شكل (٢٠٩)
كمرات أو أعمدة تعلوها تماثيل خشبية من القرن (٦-٧م)
"فن قبطي"

والصلبان و المسارج و الشمعدانات تصنع من البرونز ، وقد مثلت على القناديل المسيحية أشكال الصلبان كما مثلت على الشمعدانات زخارف هيللينستيه وكذلك زخرفت المعادن بعناصر زخرفية متنوعة ، تتألف من آدميين وحيوانات وطيور وهذه الزخارف الهيللينستية تحمل المرء لكى يتساءل كيف أستخدم الطراز الوثنى فى الكنائس.

أمثلة على المعادن:

منها الأدوات المنزلية : حيث أستخدم الفنان القبطى البرونز فى صنع أوانى منزلية ومنها إناءان بالمتحف القبطى على شكل أسطوانى لهما رقبه مخروطية طويلة وبدون غطاء للنوهه ويرتكز الإناءان على تماثيل أشبال صغيرة وأرجل قصيرة ، ويزين بدن الإناءان أعمدة يعلوها أقواس بالبارز تحتها أشكال أدمية فالإناء الأول يزينه راقصين وراقصات ، و الثانى يزينه أشكال عازفين شكل(٢١٠).

ومن الأدوات المنزلية كوب من البرونز شكل (٢١١) ومقبض هذا الكوب على شكل ضبع .

وهناك وعاء من البرونز فى المتحف القبطى بالقاهرة شكل (٢١٢) ومقبض هذا الوعاء على شكل سيدة تقف متشابكة الساقين تحمل فوق رأسها إكليلاً يتوسطه صليب.

ومن الأدوات البرونزية التى حليت بأشكال مشخصة طبقاً من البرونز شكل(٢١٣) تم زخرفته بمناظر رعوية متكررة . وقد كان هذا الأسلوب السائد فى أواخر الأمبراطورية الرومانية .

وأيضاً شكل (٢١٤) يمثل طبق من الفضة عليه زخارف نباتية وقد يسين ويتوسط أحدهما منظر كنيسة والأخر حمل رافعاً علم رمزاً للسيد المسيح و الشكل(٢١٥) يمثل أدوات منزلية من البرونز ومقابضها على أشكال الحيوانات.

ومن الأوعية أيضاً أوعية مونزا Monza Vessels :

فهذه الأوعية كانت تباع فى أورشليم والأماكن المقدسة فى القرن الخامس و السادس وكانت تملأ من مياه بحر الشريعة أو نهر الأردن ، وكان يأخذها معهم زوار هذه الأماكن إلى بلادهم بجميع أنحاء العالم المسيحى فى ذلك الوقت .

ويرجع أهميتها إلى أنها كانت مصورة من كلا وجهيها برسومات تحكى قصة الأماكن المقدسة ، ففى شكل (٢١٦) على أحد وجهيها نجد الصليب والقيامة، وفى الوجة الأخر نجد سبعة رسوم فى الوسط (الميلاد وحوله رسم لحياة السيد المسيح على الأرض ، فالبشارة ، فالعماد ، فالمعجزات ، فالقيامة ، فالصعود).

" وهى أيضاً تحمل معانى تصويرية أيقونية فى غاية الأهمية بالنسبة لبدايات الفن المسيحى ، فمثلاً فى أيقونه الميلاد نجد السيدة العذراء وبجوارها

المزود بشكل مبنى وبه شباك صغير وهو نفس ما كان يجده زوار القبر المقدس فى أورشليم فى تلك الوقت ، وكذلك فى أيقونة القيامة حيث نجد القبر المقدس فى شكل مبنى يمثل كنيسة القيامة فى ذلك الوقت ، ولقد وجدنا نفس الموضوعات فى رسوم أخرى من ذلك التاريخ وقد أنتشرت هذه الأوعية من أورشليم إلى جميع أنحاء العالم المسيحى وتوجد قطع كثيرة منها متاحف كثيرة أشتهرت بإسم أوعية مونزا نسبه إلى مدينة مونزا بإيطاليا لوجود مجموعة كبيرة منها فى هذه المدينة . " (١)

التماثيل:

ومن التماثيل البرونزية نسر رومانى شكل (٢١٧) برقم سجل ١٥١٠ وهو تمثال لنسر باسطاً جناحيه وواقفاً فى جلال فوق قرن الوفرة ، ويتصدر جناحه الأيسر فرع ذو أوراق رشيقه وحبات من الثمار ويعتبر هذا النسر المهيب من أهم القطع التى عثر عليها بين أطلال حصن بابليون ، فمعالجة كل من قرن الوفرة والفرع المورق المثمر و ألتأمهما مع الجناحين جديرة بالإعجاب ، وفى العصر الرومانى كان النسر – وهو الطير الجارح القوى الذى لا يتفوق عليه طير آخر فى الطيران – كثيراً ما يظهر كشعار للقوة و النصر والأبهة ، ثم شاع استخدامه فى الفن القبطى ، ولاسيما فى الحنيات وفى زخرفة شواهد القبور . ورأى البعض أن النسر يرمز أيضاً إلى السيد المسيح إلا أنه يمثل فى الحقيقة رمز القديس يوحنا الأنجيلى .

ويوجد تمثال آخر مر البرونز شكل (٢١٨) لراقص يمسك مقرعتين. ويتضح في هذا التمثال عدم التقيد بالنسب الطبيعية لجسم الأنسان .

الصناديق:

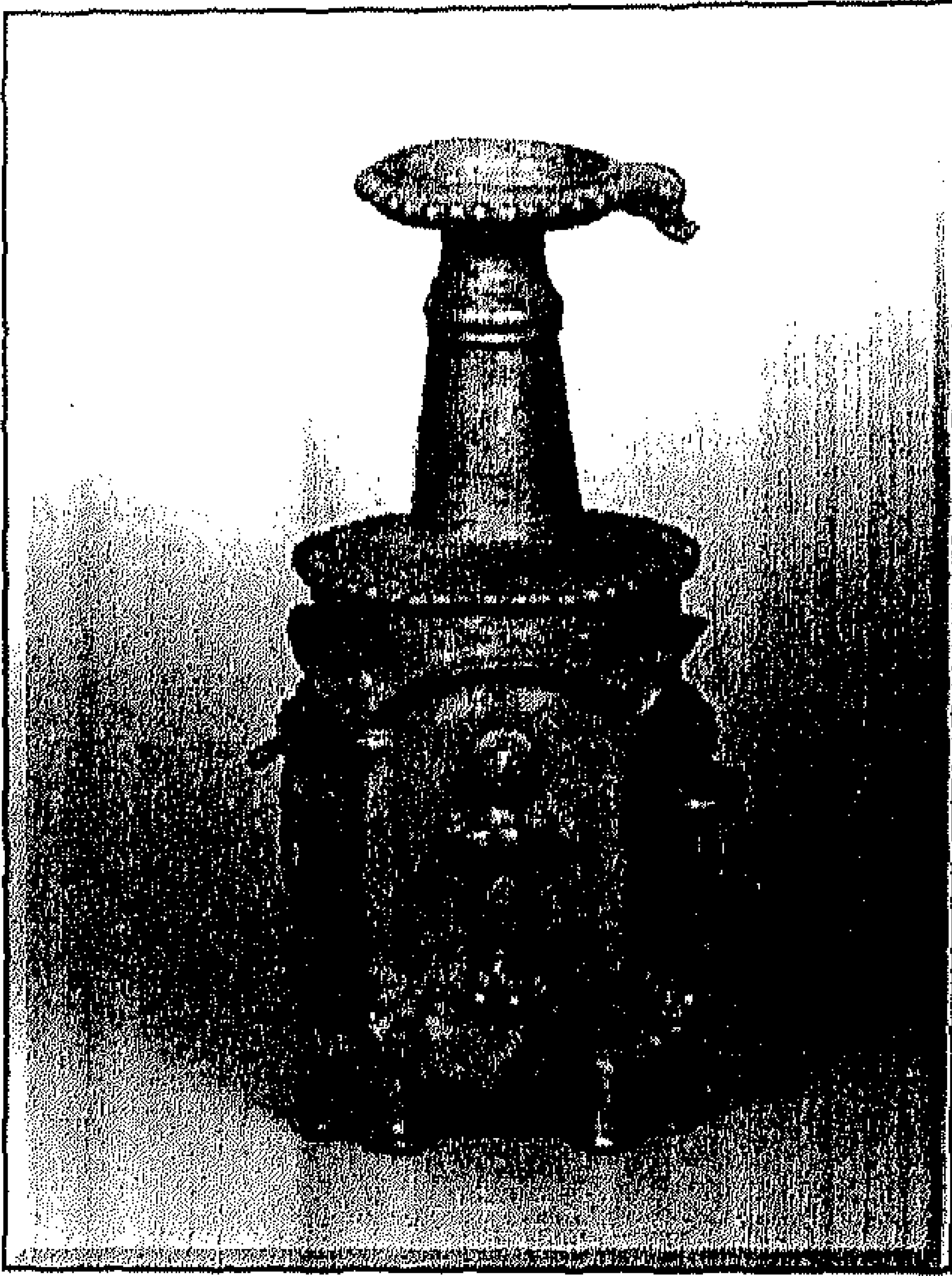
هناك صندوق إسطوانى من البرونز شكل (٢١٩) مزخرف بوحدات نباتية وأشكال طيور .

ومن أدوات الكنيسة :

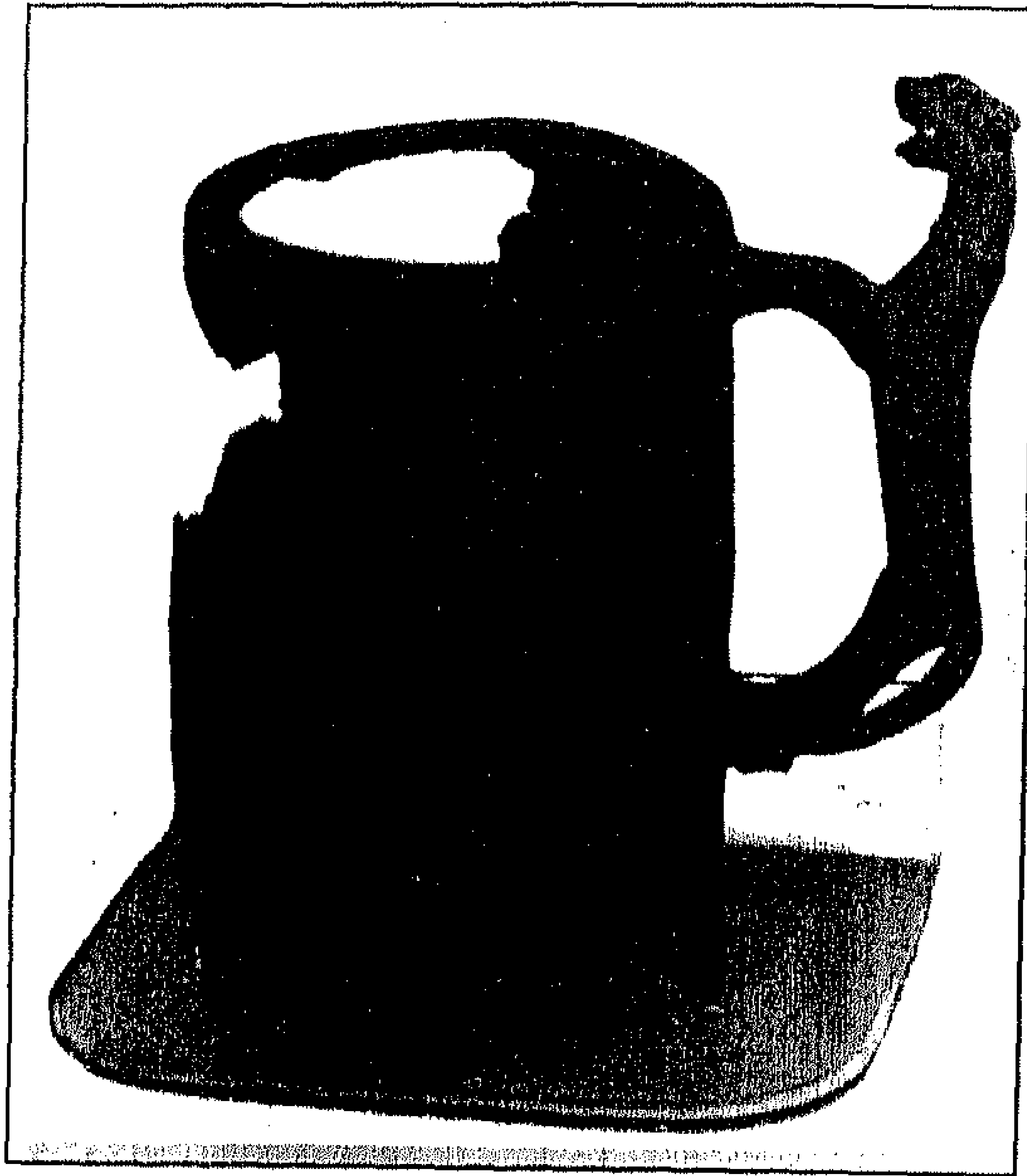
المفاتيح البرونزية، و تعتبر من أدوات الأمان التى لاغنى عنها فى العصور القديمة ، ومع ذلك لم يصلنا من المفاتيح سوى القليل ، فقد عثر بالدير الأبيض على مفتاح من الحديد و البرونز والفضة من مفاتيح الأديرة أو الكنائس ، ويرجع إلى القرن الخامس و السادس الميلادى شكل (٢٢٠) وقد زخرف أحد طرفى المفتاح بتاج كورنثى محور ، يعلوه أربعة أسود رابضة وأسفل الأسود أربعة درافيل فى فم كل منها كرة ، ونقش على المفتاح أحرف ربما قصد بها اسم

---

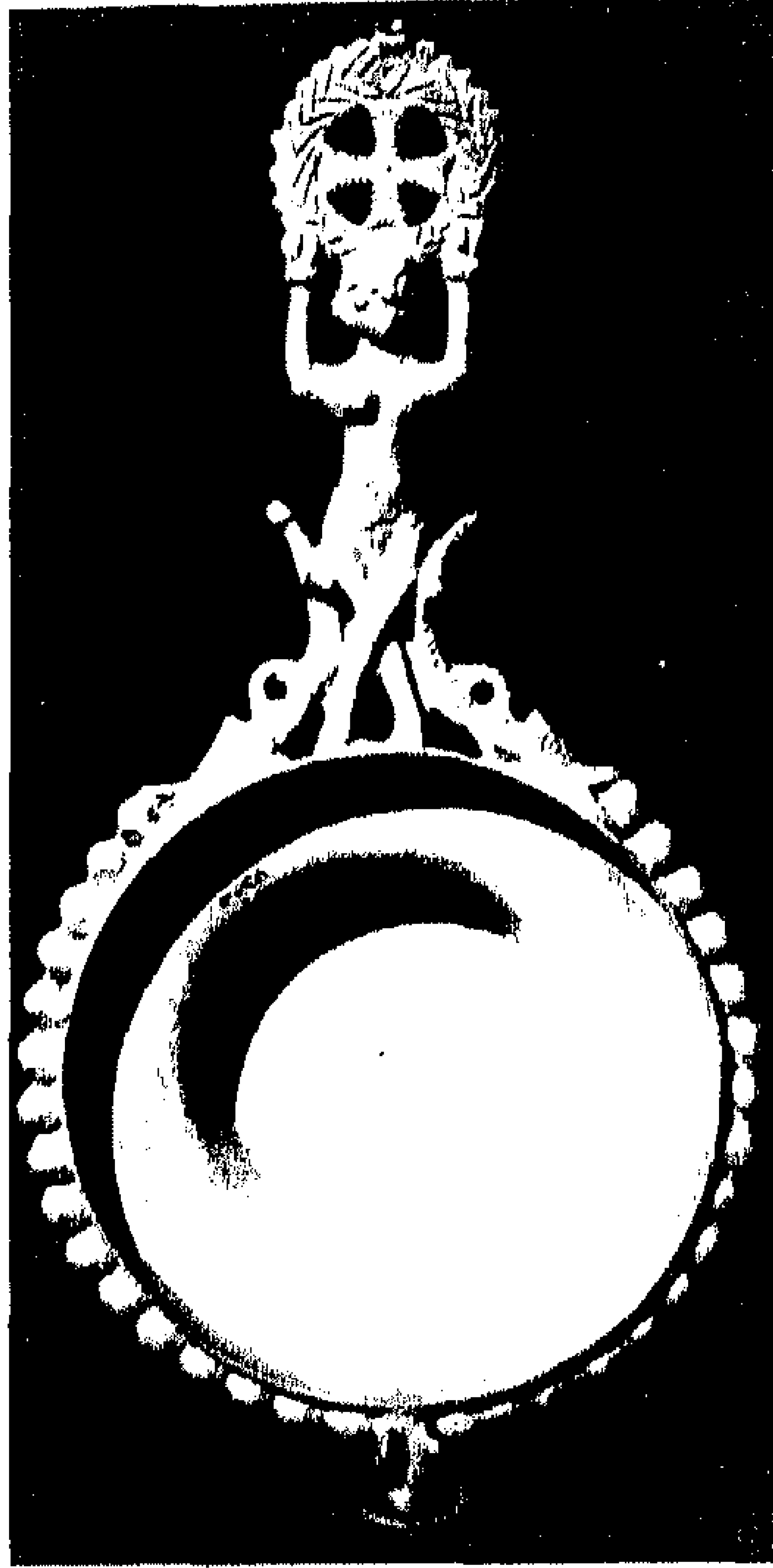
(١)القمص يوساب السرياني : الفن القبطي و دوره الرائد بين فنون العالم المسيحي ، مرجع سبق ذكره ، ص ص ٣٦ ،٣٧ .




شكل (٢١٠)
أواني منزلية من البرونز عليها بالنحت البارز أشكال آدمية تمثل راقصين وراقصات القرن (٣-٤ م) - المتحف القبطي بالقاهرة .



شكل (٢١١)
كوب من البرونز و مقبضه علي شكل ضبع - القرن (٣-٨ م)
طيبه - الفيوم - اللابرنت - الآن بالمتحف القبطي بالقاهرة



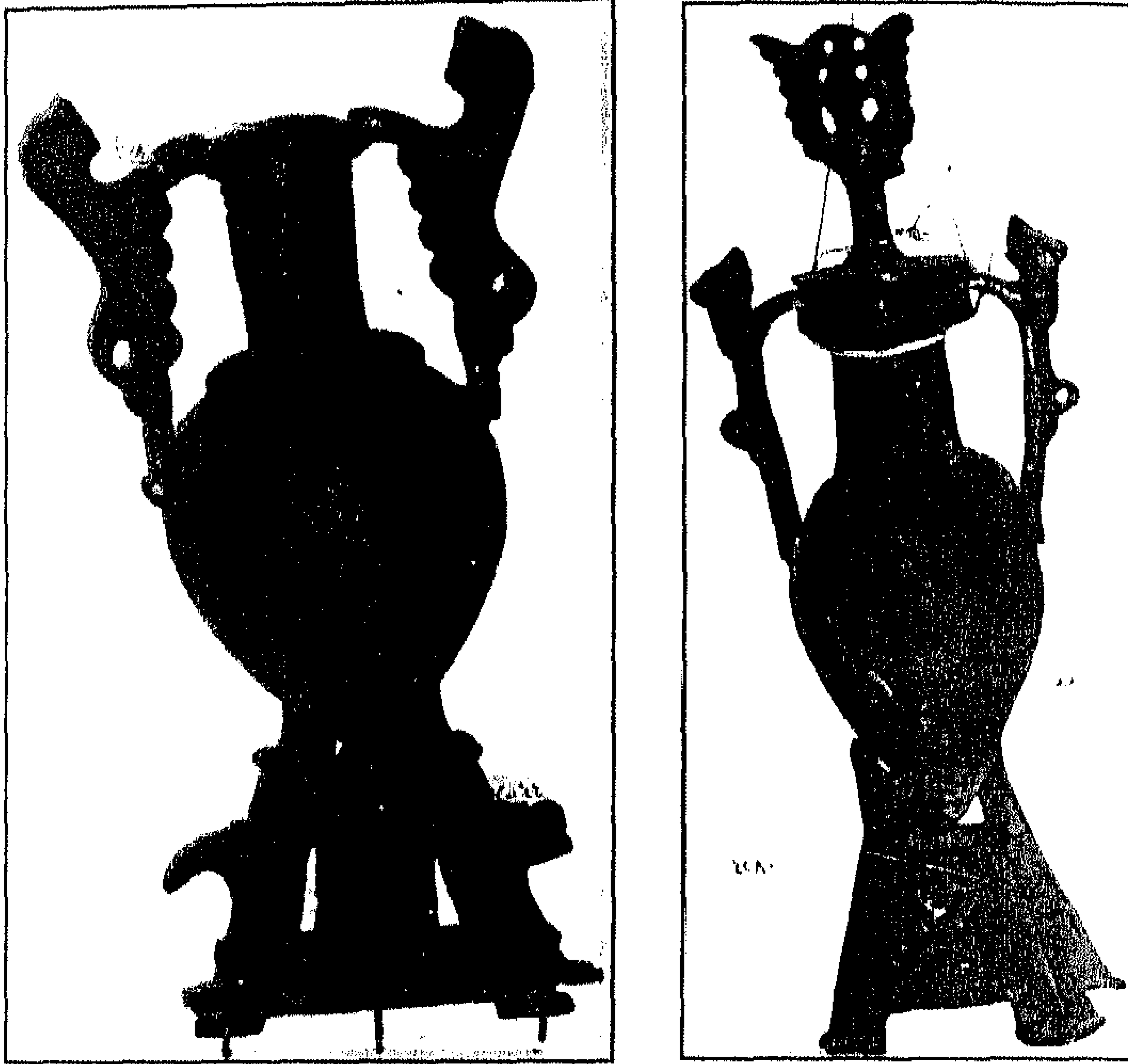
شكل (٢١٢)
وعاء من البرونز محلي مقبضه بسيدة عارية يعلوها صليب -
القرن السابع الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢١٣)
طبق من الفضة عليه منظر رعوي ريفي - عُثر عليه بصعيد
مصر - أواخر القرن الرابع الميلادي
الآن بمتحف Ehemals Staatliche - برلين



شكل (٢١٤)
طبق من الفضة عليه زخارف نباتية و قديسين - القرن الرابع عشر الميلادي -
المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢١٥)
أدوات منزلية من البرونز - المقبضان علي شكل حيوانات القرن (٣-٨ م) - (طيبة - الفيوم - الليبرنت) المتحف القبطي بالقاهرة



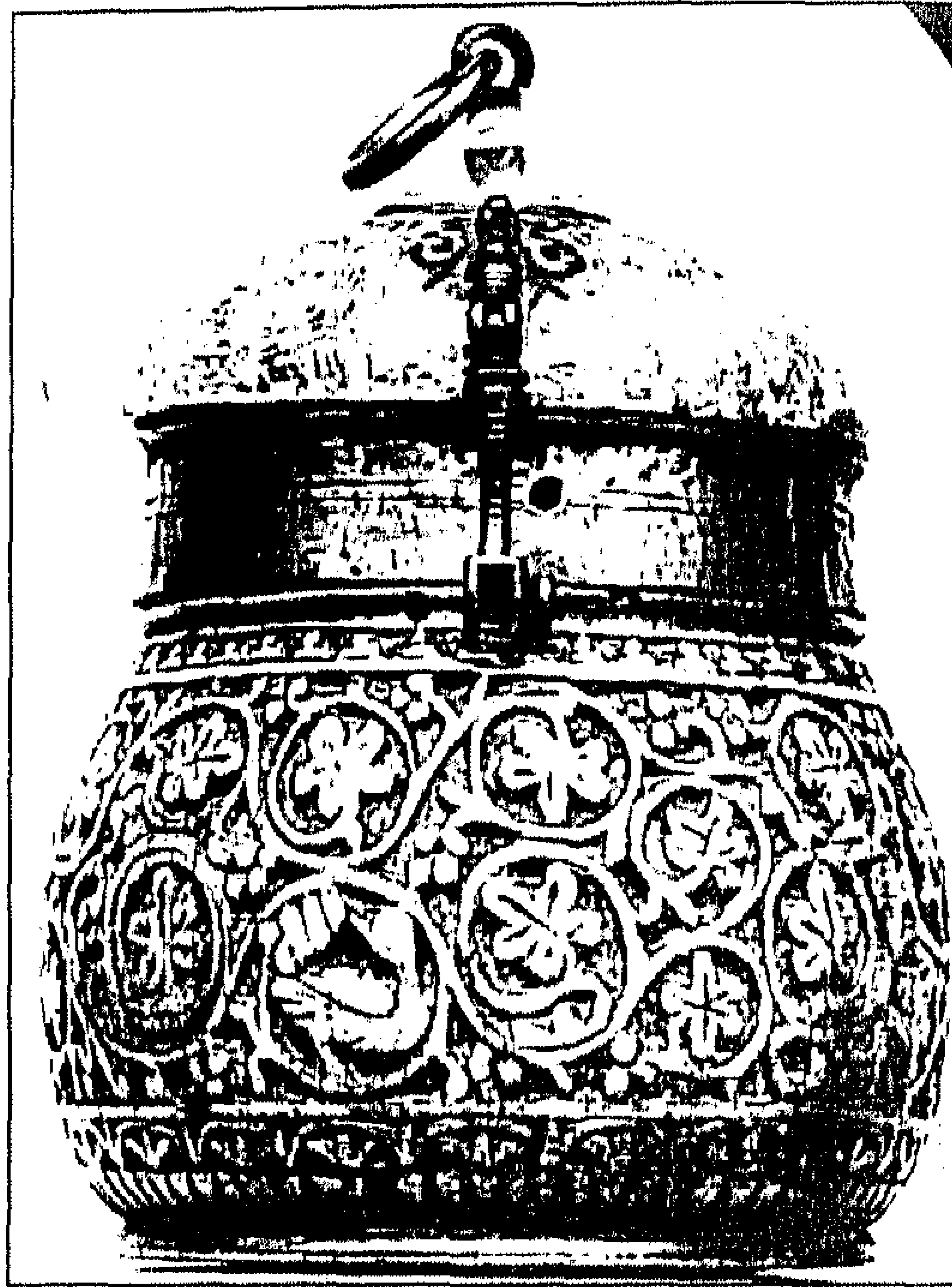
شكل (٢١٦)
نموذج من " أوعية مونزا " - القرن (٥-٦ م)



شكل (٢١٧)
تمثال من البرونز للنسر الروماني باسطاً جناحيه و واقفاً- حصن
بابليون - القرن الثالث أو الرابع الميلادي



شكل (٢١٨)
تمثال من البرونز لراقص ماسكاً مقرعتين - القرن (٦-٧ م)
متحف اللوفر



شكل (٢١٩)
صندوق إسطواني مزخرف - متحف فكتوريا و ألبرت - لندن

الأنبا شنودة الرئيس المعروف للدير الأبيض .
والزخرفة النباتية الرقيقة وحركة الدرافيل والأسود الرابضة الرشيقة تضغى على هذا المفتاح رونقاً خاصاً . ومن الجدير بالذكر أن شرقية باويط تصور بطرس الرسول ممسكا مفتاحاً .
وبالمتحف القبطى أيضاً مفتاح من الحديد والبرونز المكفت بالذهب و الفضة شكل (٢٢١) وهو محلى من على الجانبين بأسدين متقابلين .

ومن الأدوات الكنسية أيضاً مجموعة لويحات صغيرة من الفضة وقد يكون العنصر المزخرف فيها منفصلاً أىّ مكون من لوحة واحدة أو متصلاً من عدة لويحات صغيرة أثنين أو أكثر من وحدة ، كما فى شكل (٢٢٢) .
وهذا الشكل يمثل زخارف نباتية مفرغة حول مناظر بارزة تمثل (كنيسة – القديس مارى جرجس – صمود السيد المسيح – السيدة العذراء تحمل المسيح الطفل – صلب المسيح – قديس) .
وكذلك هناك مروحة معدنية من الأدوات الكنسية تستخدم للطقوس الدينية شكل (٢٢٣).
وأيضاً هناك غطاء للكتاب المقدس من الفضة عليه قديس فارداً جناحيه ، وسط زخارف نباتية وكتابية شكل (٢٢٤) .

الصلبان :

وبالمتحف القبطى مجموعة من صلبان عليها نحت بارز وغائر و بعضها مفرغ بطريقة زخرفية تتميز بثلاثة صلبان فى نهاية كل ذراع ، والبعض الأخر مفرغ بطريقة زخرفية بدون الصلبان فى نهاية الأذرع ، أما البعض الأخر فعليه كتابات قبطية غائرة شكل(٢٢٥) و الموضوعات التى تمثلها من الكتاب المقدس.

عصا البطاركة:

" هذه العصا هى عصا تزينية طويلة تحمل بواسطة بطريرك أو أسقف وعلى رأسها صليب واقع بين قوسين على شكل ثعبانين " تنينين " وهى من الأبنوس ومقبضها من الفضة المذهبة .
وهذه العصا هى رمز لنصرة الصليب المقدس عند المسحيين . ويجب لحاملها أن يكون " راعى جيد" وهى ترجع إلى عصا موسى التى التقفت الثعابين رمز الشرك .
وعادة يحمل هذه العصا الأسقف أو البطريرك خلال المواكب و المراسم الدينية كشكل (٢٢٦) ." (١)

---

(1) Aziz Atiya: " The Coptic Encyclopedia ", Volume 5 ,p.1468 .

زمزميات:

وبالمتحف القبطى مجموعة من الزمزميات شكل(٢٢٧) عليها منحوتات بارزة تمثل موضوعات مسيحية أصغرها عليها القديس مينا.

المسارج والشمعدانات :

هناك مسرجة من البرونز بالمتحف القبطى مجهولة المصدر ، برقم سجل (٥١٨٥) من القرن السادس أو السابع الميلادى ، وهذه المسرجة مقبضها على شكل صليب قائم وسط هلال ، وتتكون قاعدة الحامل من ثلاثة جياد رشيقة تدعم زهرة ذات ثلاث وريقات محورة شكل(٢٢٨) وقد صنعت المسارج البرونزية ذات الحوامل المتعددة الأنماط لإستخدامها فى الكنائس وللاستعمال المنزلى على السواء.

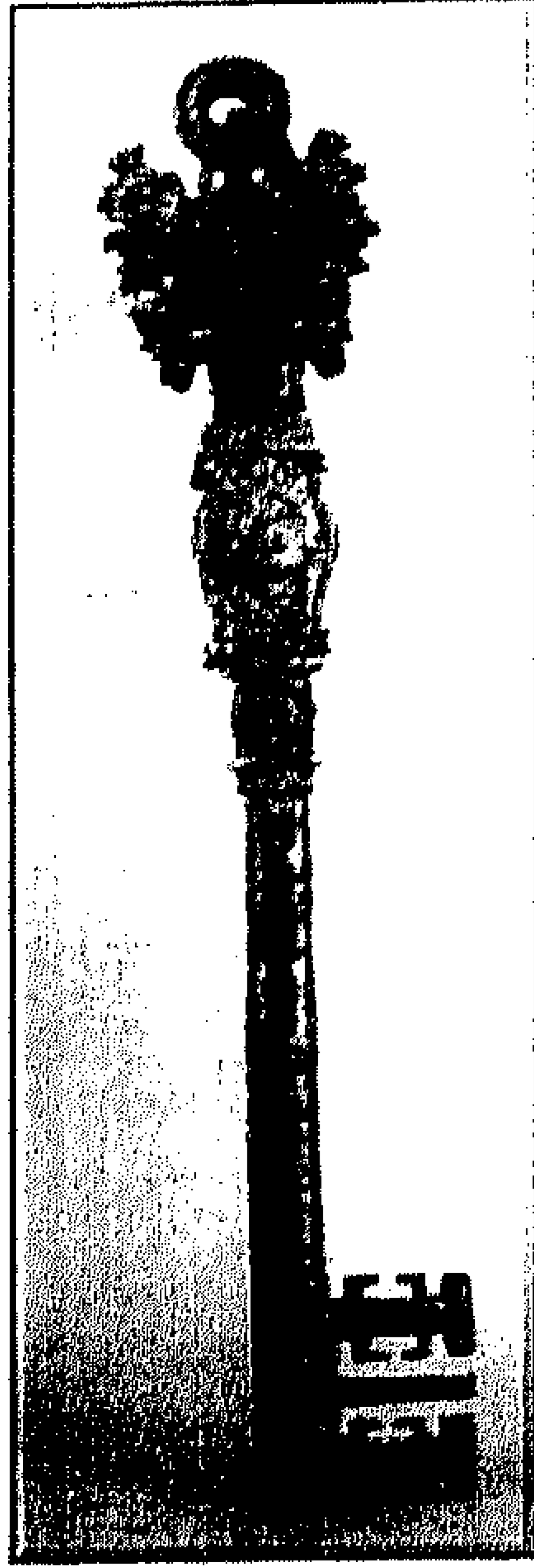
وتعتبر هذه المسرجة من أجمل مسارج نوعها ، بشكلها البصلي وقاعدتها المستديرة وفوهة شعلتها الواسعة وبغطاء فتحة الملئ بالزيت . وقد تم صب كل جزء على حده ، فقاعدة المسرجة مجوفة ليولج فيها طرف الحامل العلوى المدبب ، وأسفل المسرجة طبق مستدير يتلقى قطرات الزيت المتساقطة ، وصيغت الجياد الرشيقة التى تشكل أرجُل الحامل بإتقان بالغ .

ومن الملفت للنظر أن الرمز الذى جسم الوحدة الوطنية أثناء ثورة مصر عام ١٩١٩ يشبه مقبض هذه المسرجة " الهلال المحيط بالصليب " ، فهذا الرمز يبين التأخي و الوحدة بين المسلمين و المسحيين فى مصر منذ زمن بعيد.

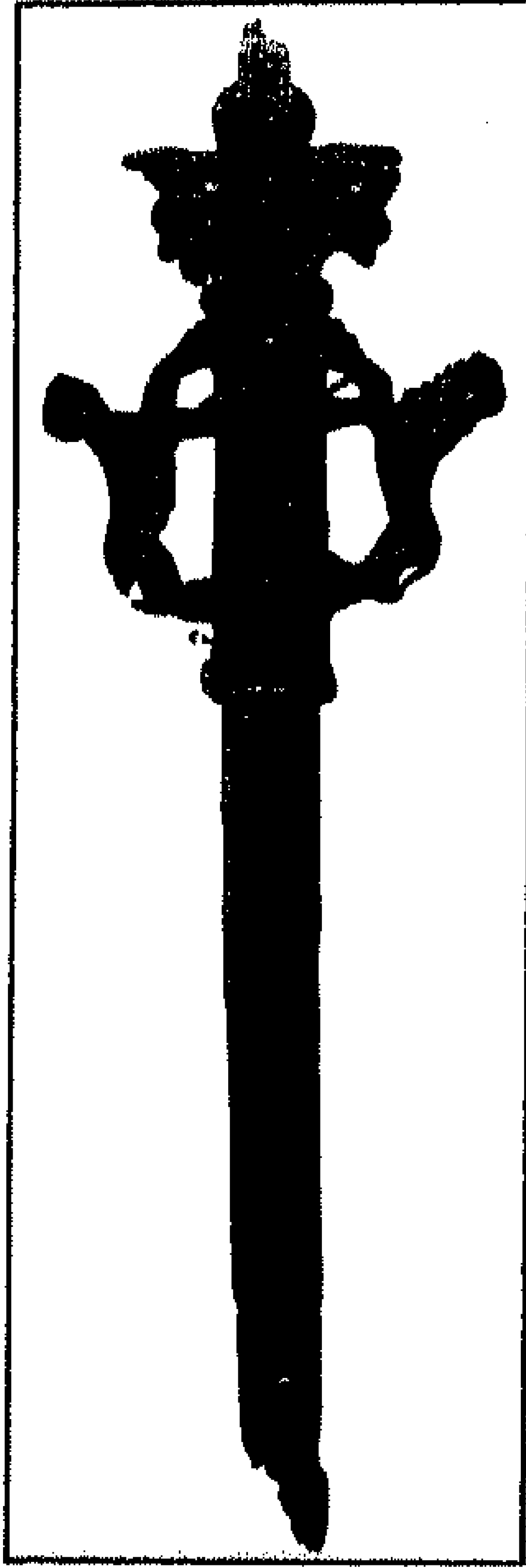
ومن الشمعدانات البرونزية شكل (٢٣) عليه زخارف تصور أفروديت بين زوج من إيروس " كيوبيد" من القرن الرابع أو الخامس .

وشكل (٢٢٩) لشمعدان من البرونز المكفت بالفضة على شكل تنينين عثر عليه بكنيسة مارمينا بمصر القديمة ، وهذا التنين يعتبر رمزاً فى العقيدة المسيحية كما سبق وأن ذكرنا .

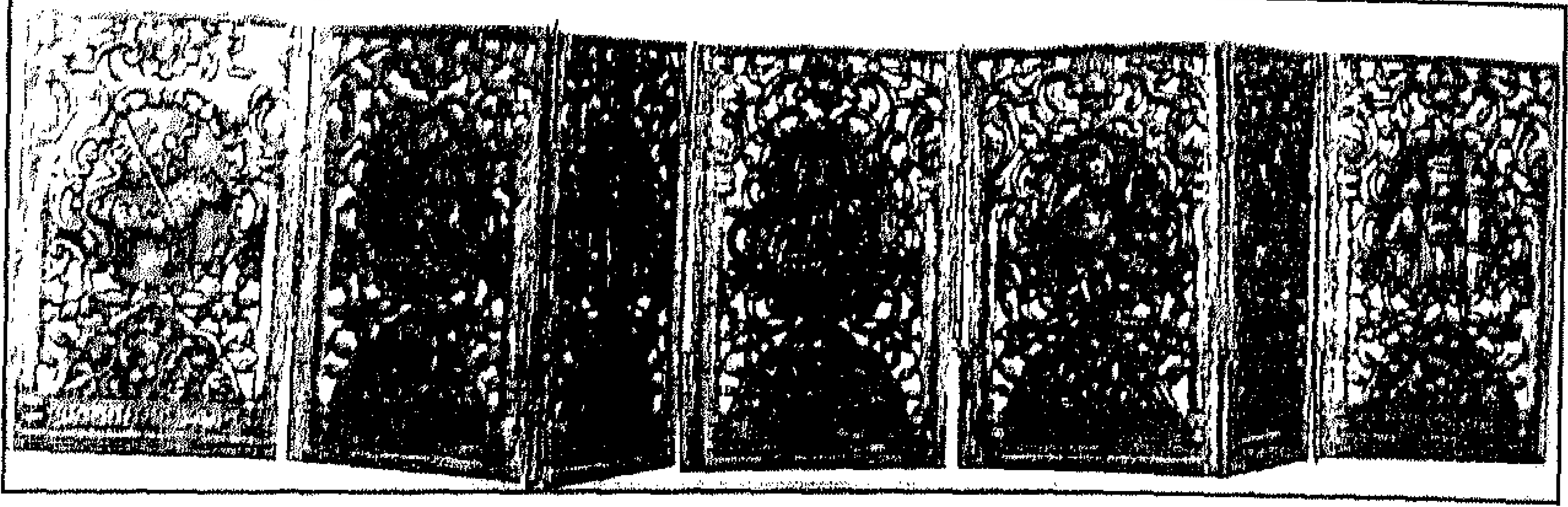
ويعد الفن القبطى فن أصيل له شعبيتة وله ذاتيتة ، إلا أنه تأثر بالعناصر الوافدة من الفن القبطى وبخاصة فى النوبة ، ويمثل ذلك مصباح من البرونز من القرن الثالث حتى السادس الميلادى على هيئة رأس آدمى شكل (٢٣٠) وقد طعمت العين بالفضة ورصعت بالعقيق ، وتتضمن الرأس ثقباً من أعلى لوضع الزيت ، وعندما يضاء المصباح تلمع الحدقة الفضية الواسعة وتستضئ المنطقة المطعمة بالعقيق ، فيصدر عن العينين بريق.



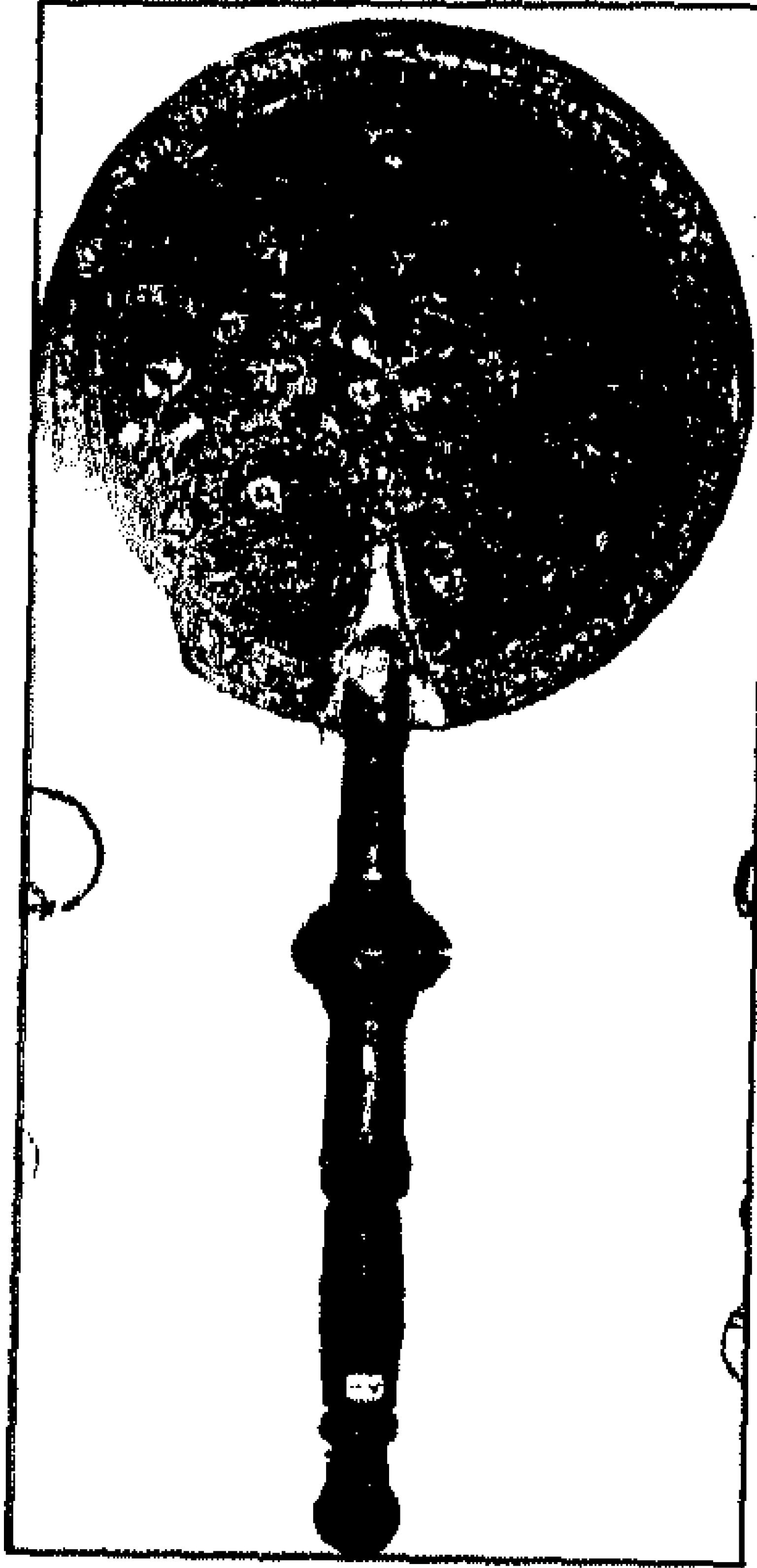
شكل (٢٢٠)
مفتاح من الحديد و البرونز و الفضة - دير الأنبا شنودة (الدير الأبيض) بسوهاج - القرن الخامس أو السادس الميلادي



شكل (٢٢١)
مفتاح من الحديد و البرونز المكفت بالذهب و الفضة ومحلي بأسدين_ المتحف القبطي بالقاهرة



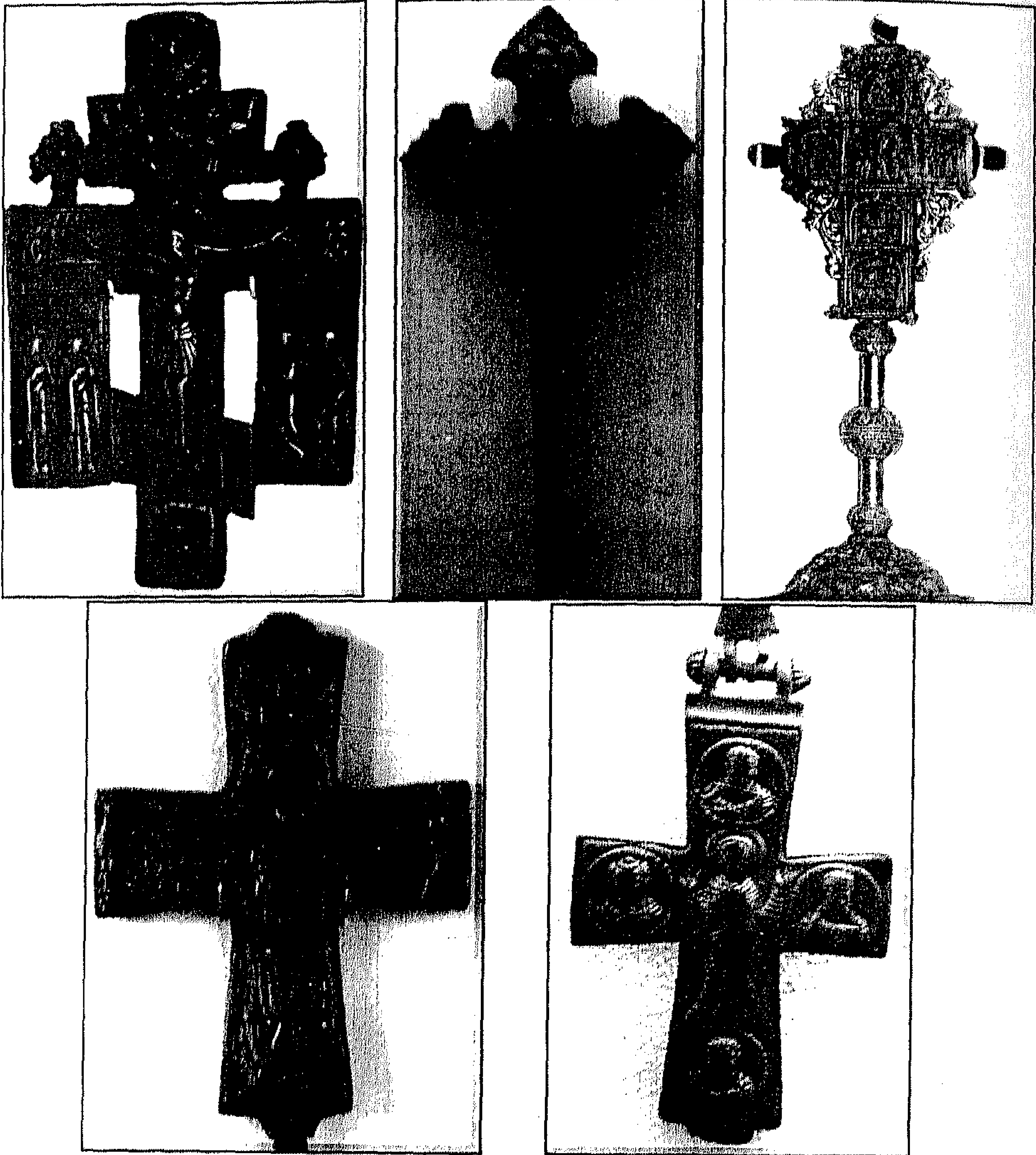
شكل (٢٢٢)
لويحات من الفضة عليها مناظر (كنيسة - القديس ماري جرجس - صمود السيد المسيح - العذراء تحمل الطفل يسوع - صلب المسيح و قديس) - المتحف القبطي بالقاهرة



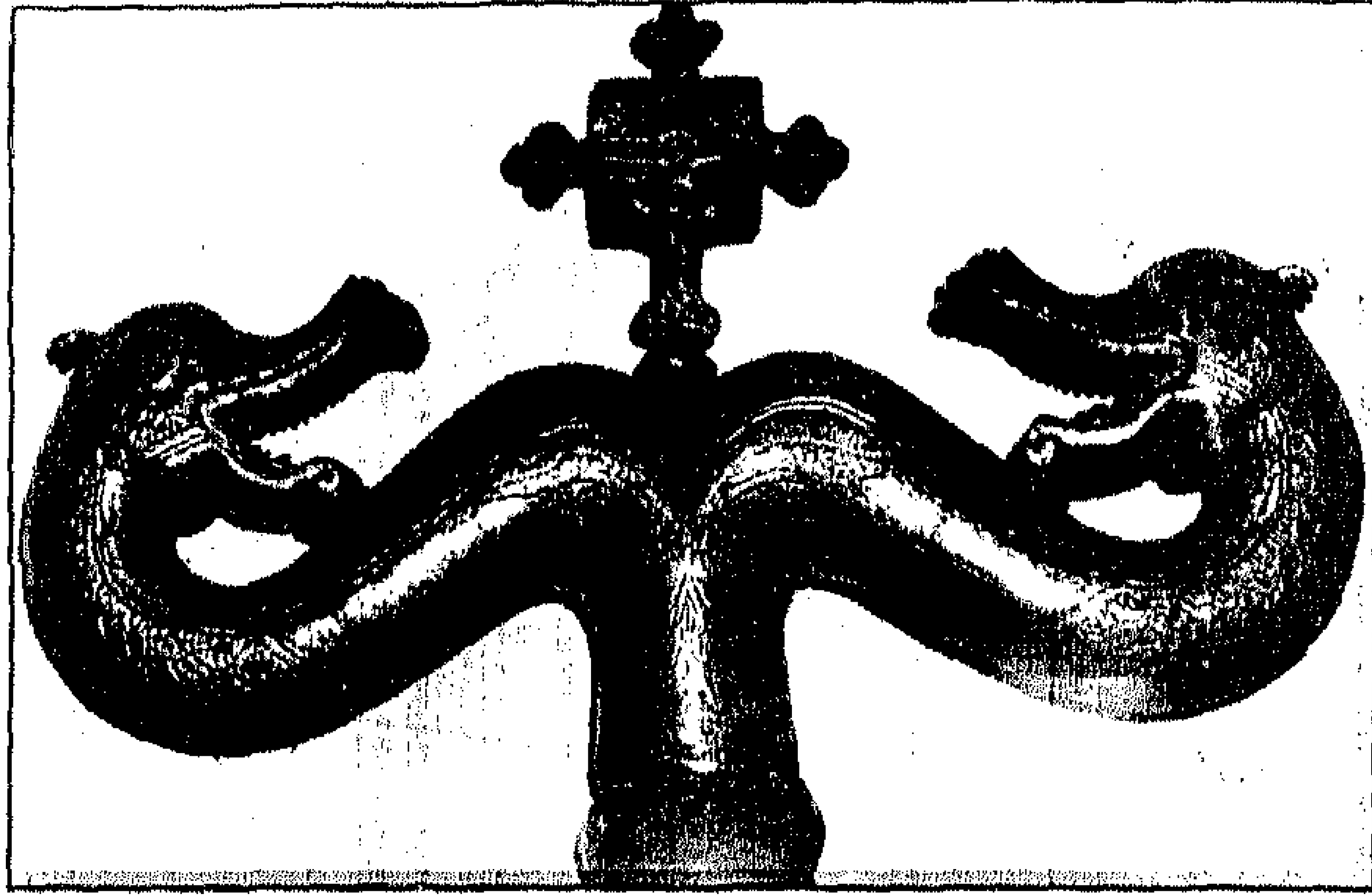
شكل (٢٢٣)
مروحة معدنية من البرونز للطقوس الدينية - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢٢٤)
غطاء للكتاب المقدس من الفضة - المتحف القبطي بالقاهرة

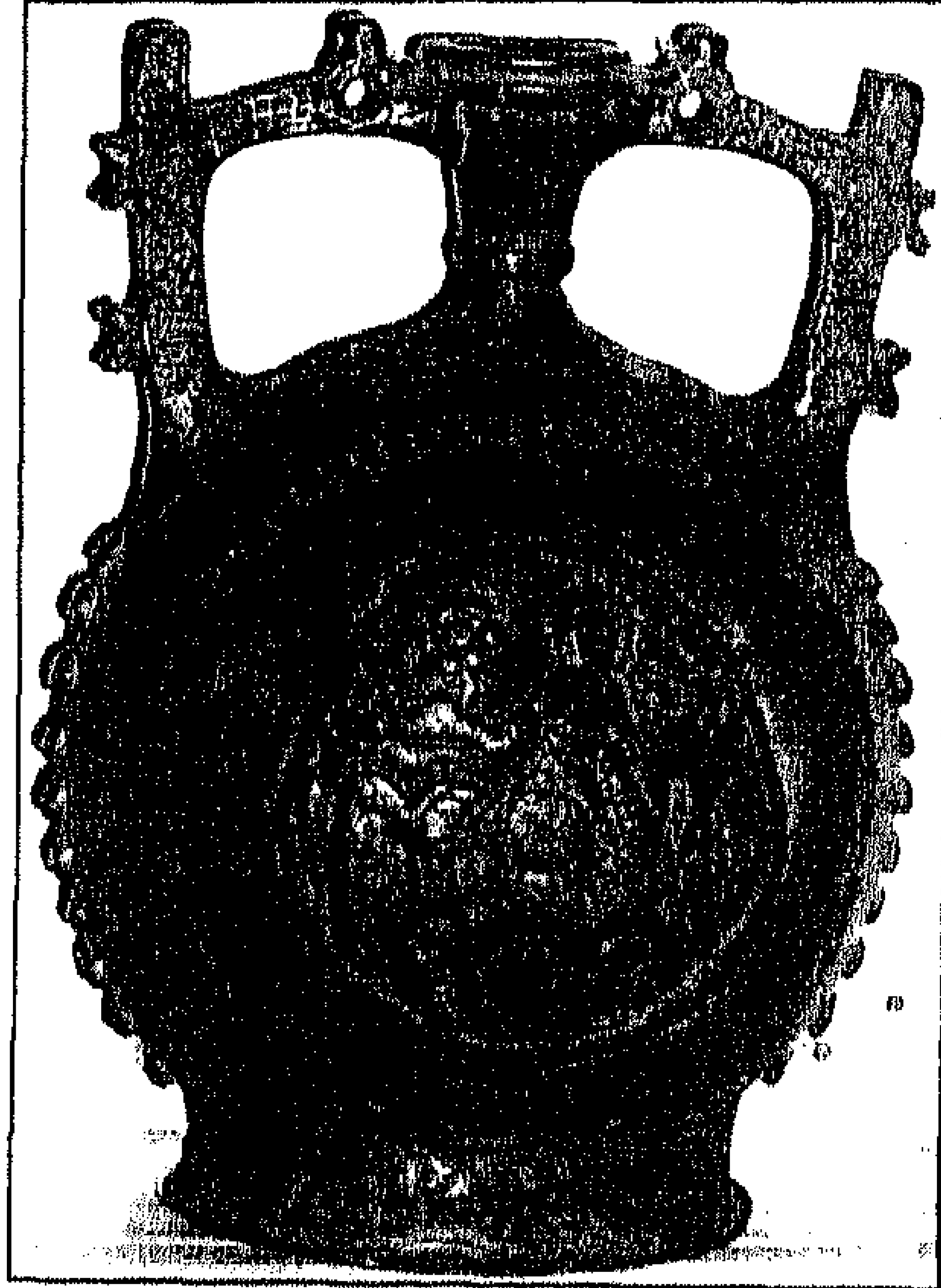


شكل (٢٢٥)
مجموعة من الصلبان بعضها مفرغ بطريقة زخرفية و البعض عليه كتابات
قبطية غائرة - عصور مختلفة - المتحف القبطي بالقاهرة

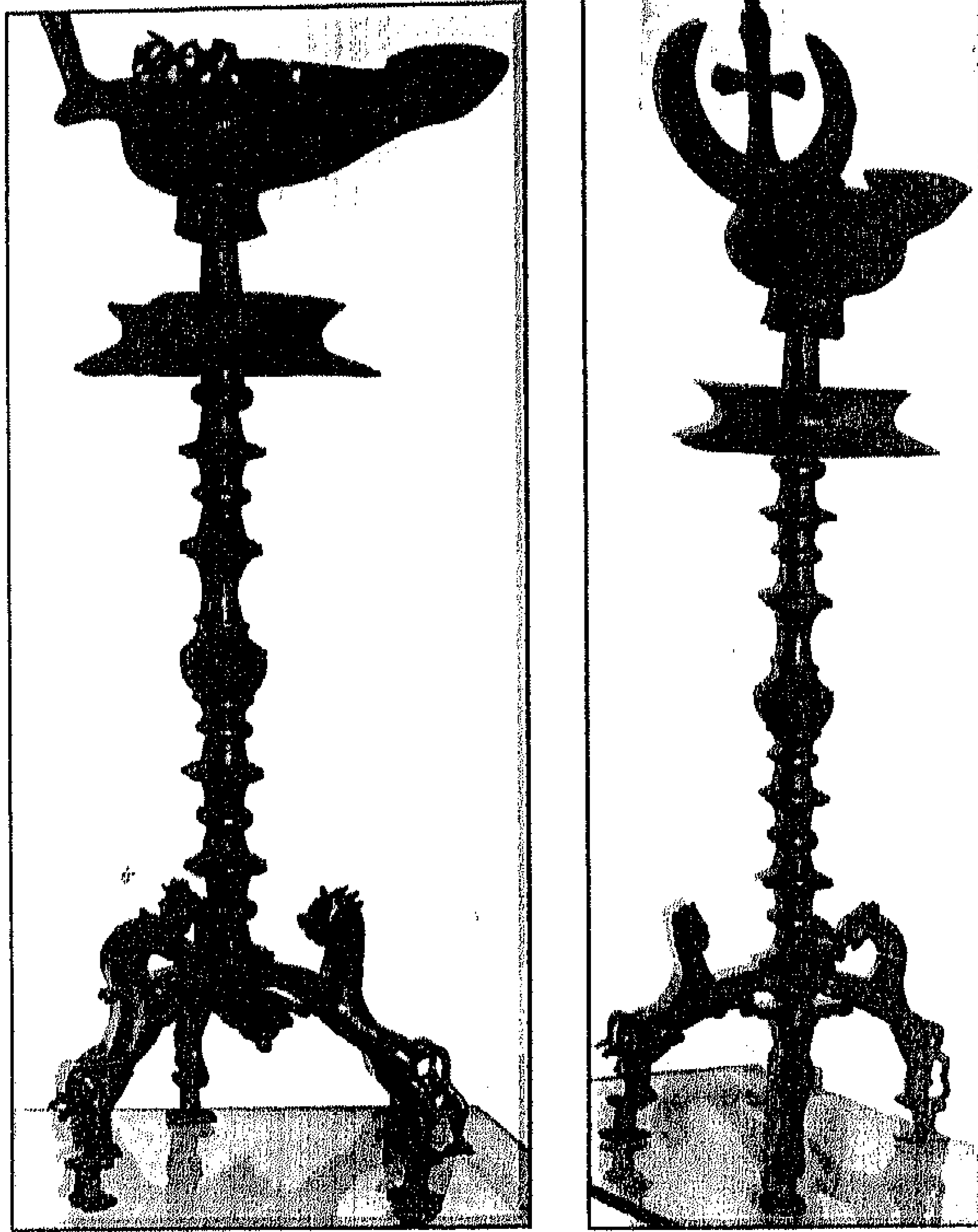


شكل (٢٢٦)
عصا البطاركة من الأبنوس و المقبض من الفضة المذهبة
المتحف القبطي بالقاهرة

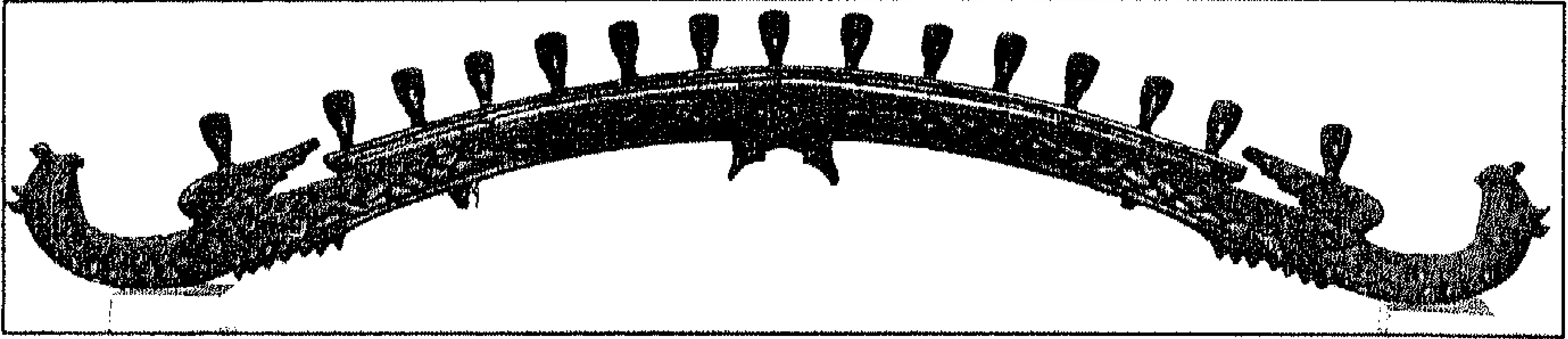




شكل (٢٢٧)
زمزميات من البرونز و الرصاص أصغرها عليها نقش
القديس مينا - عصور مختلفة - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢٢٨)
مسرجة من البرونز ذات حامل يعلوها صليب قائم وسط هلال
و قاعدتها علي شكل ثلاثة جياد - مجهولة المصدر
القرن (٦-٧ م) - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢٢٩)
شمعدان من البرونز المكفت بالفضة - القرن الثالث عشر الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢٣٠)
مصباح علي هيئة رأس آدمي - القرن (٣-٦ م) -
المتحف القبطي بالقاهرة

المباخر:

منها مبخرة من البرونز شكل (٢٣١) عليها بالنحت البارز زخارف تمثل موضوعات دينية مختلفة أهمها عماد السيد المسيح ودخوله أورشليم والصلب وكتاباتها قبطية .

وهناك أيضاً مبخرة أخرى شكل (٢٣٢) عليها بالنحت البارز مشاهد تمثل (الميلاد ، الصلب ، نساء مقدسات) وهى تشبه المبخرة السابقة .
وبالمتحف القبطى بعض المباخر المفرغة من البرونز يحليها زخارف نباتية وطيور شكل(٢٣٣) .
ومباخر أخرى على شكل رؤوس آدمية كما فى شكل (٢٣٤) وهذا الرأس الآدمى يرتدى فوق رأسه طاقية .
وهناك مباخر على أشكال الحيوانات كشكل (٢٣٥) لمبخرة أو فواحة على شكل حيوان متوحش فى وضع حركة ولها سلسلة للتعليق .

أدوات الزينة:

استخدم المعدن فى أدوات زينة المرأة فى الفن القبطى ، وهو ما نراه فى حياتنا الشعبية حتى اليوم ، كالأساور و الدلايات ، و بالمتحف القبطي دلايتان إحدهما عليها بالنحت البارز القديس الفارس الذى يصارع حيوان " أسطورة مارى جرجس "، وفوقها كتابات شكل (٢٣٦)، والأخرى شكل (٢٣٧) عليها بالنحت البارز زرافتان متدابرتان ومتحدتا فى الجسم والقلادتان من الفضة والبرونز .

ومن أدوات الزينة الأكاليل التى توضع على رؤوس العروسان يوم الأكليل وهى عادة متبعة حتى الأن بين المسحيين الأرثوذكس فى مصر ، فشكل (٢٣٨) لإكليل من البرونز المكفت بالذهب ، وعلية زخارف كتابية ونباتية ، ويتدلى منه قلادة عليها رأس آدمى.

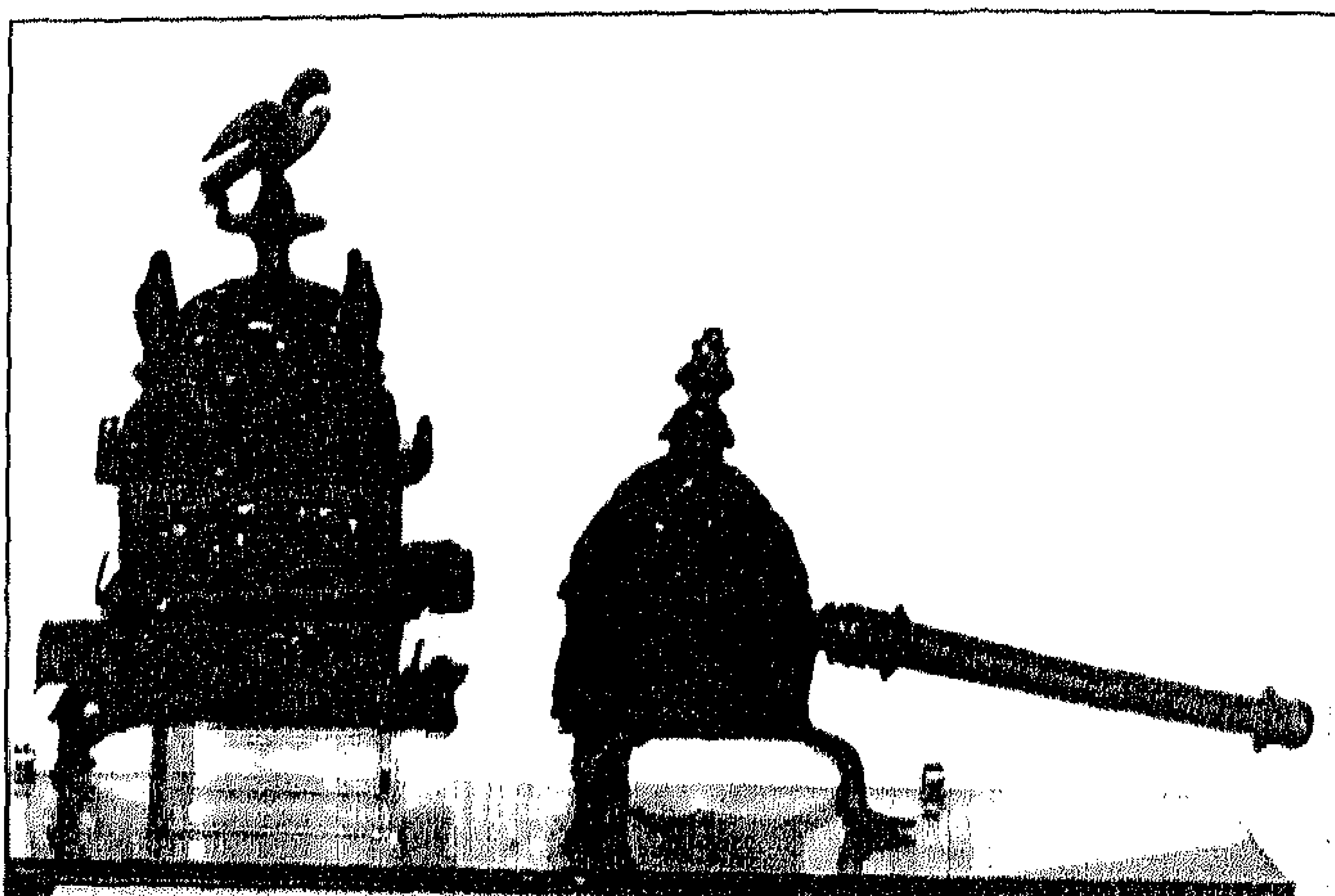
****



شكل (٢٣١)
مبخرة من البرونز من دير الأنبا شنودة - سوهاج - القرن
الثالث عشر الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



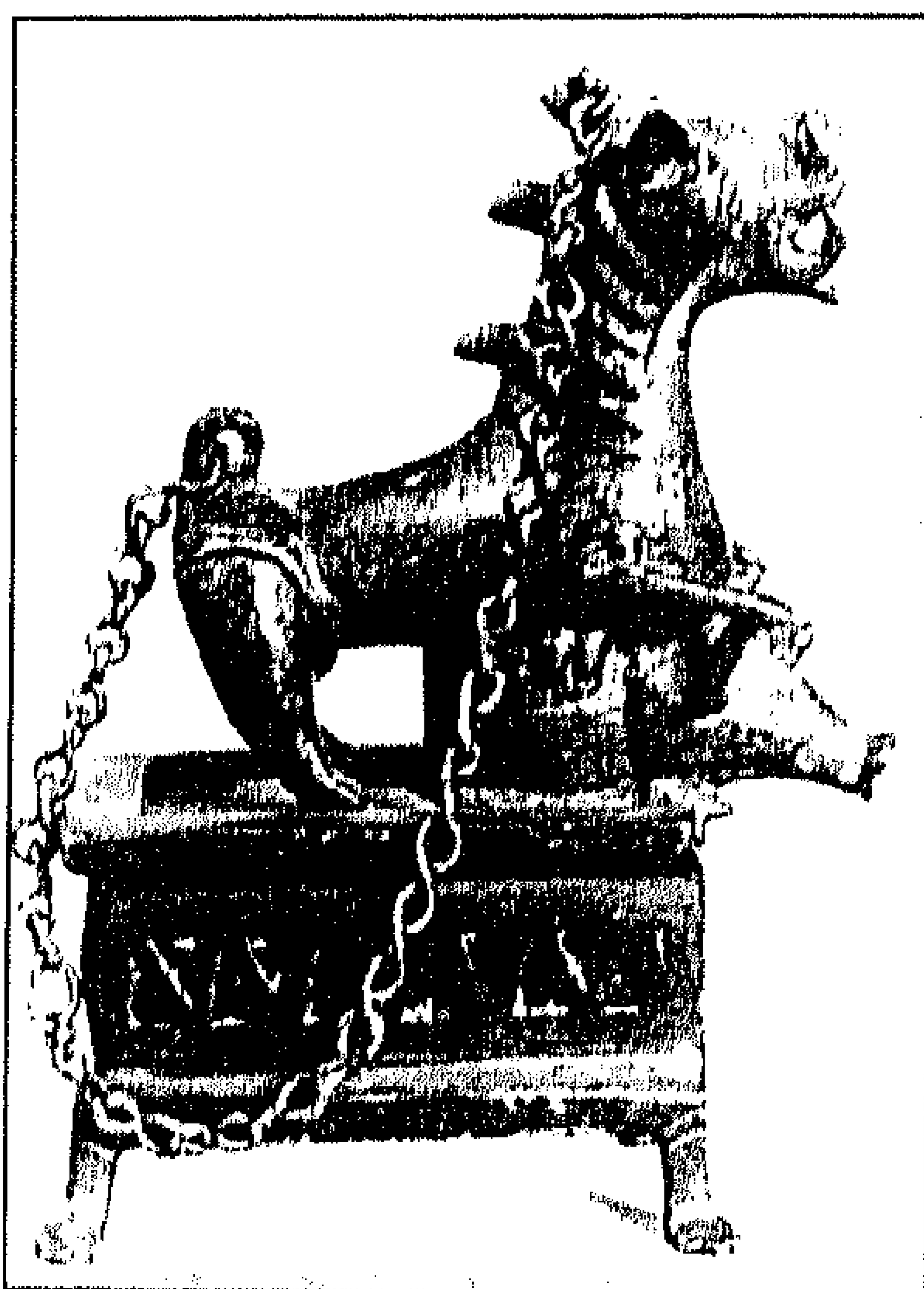
شكل (٢٣٢)
مبخرة من البرونز عليها بالنحت البارزمشاهد تمثل (الصلب ، الميلاد ، نساء مقدسات في القبر) - القرن (٥-٧ م) - متحف بروكلين



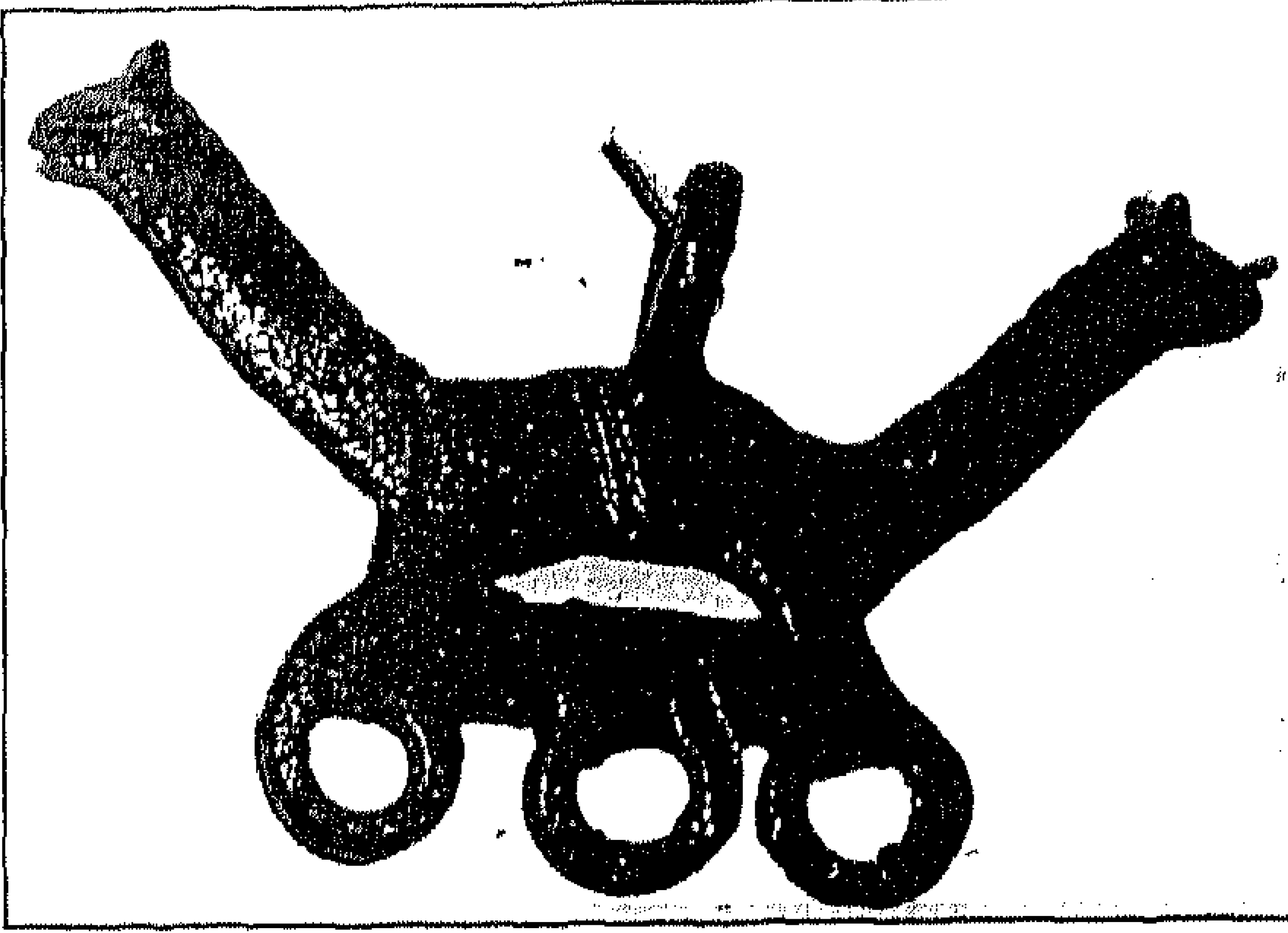
شكل (٢٣٣)
مباخر مفرغة من البرونز - القرن الخامس الميلادي- أهناسيا -
المتحف القبطي بالقاهرة



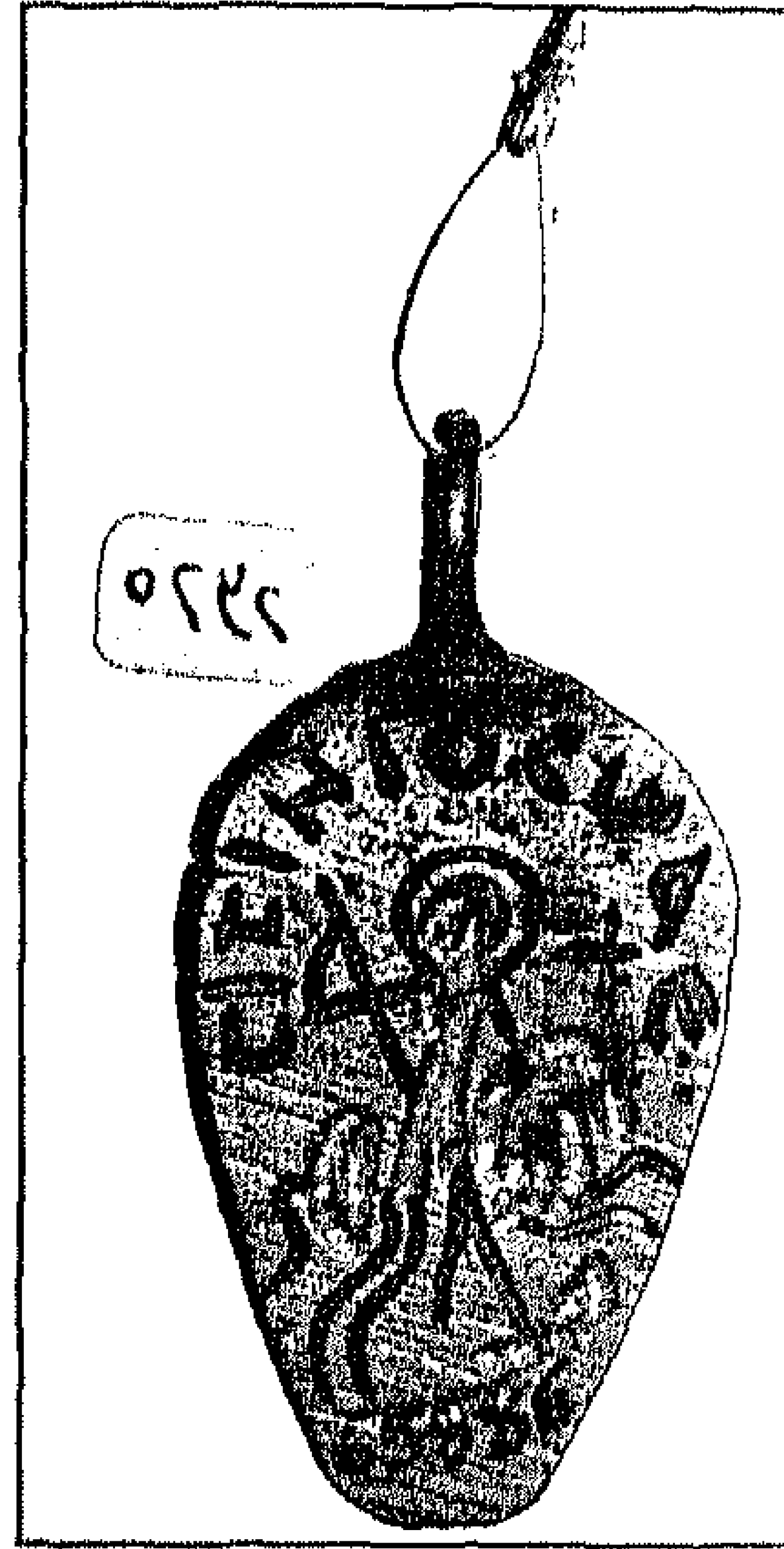
شكل (٢٣٤)
مبخرة علي شكل رأس آدمي من البرونز - القرن السادس الميلادي - متحف اللوفر



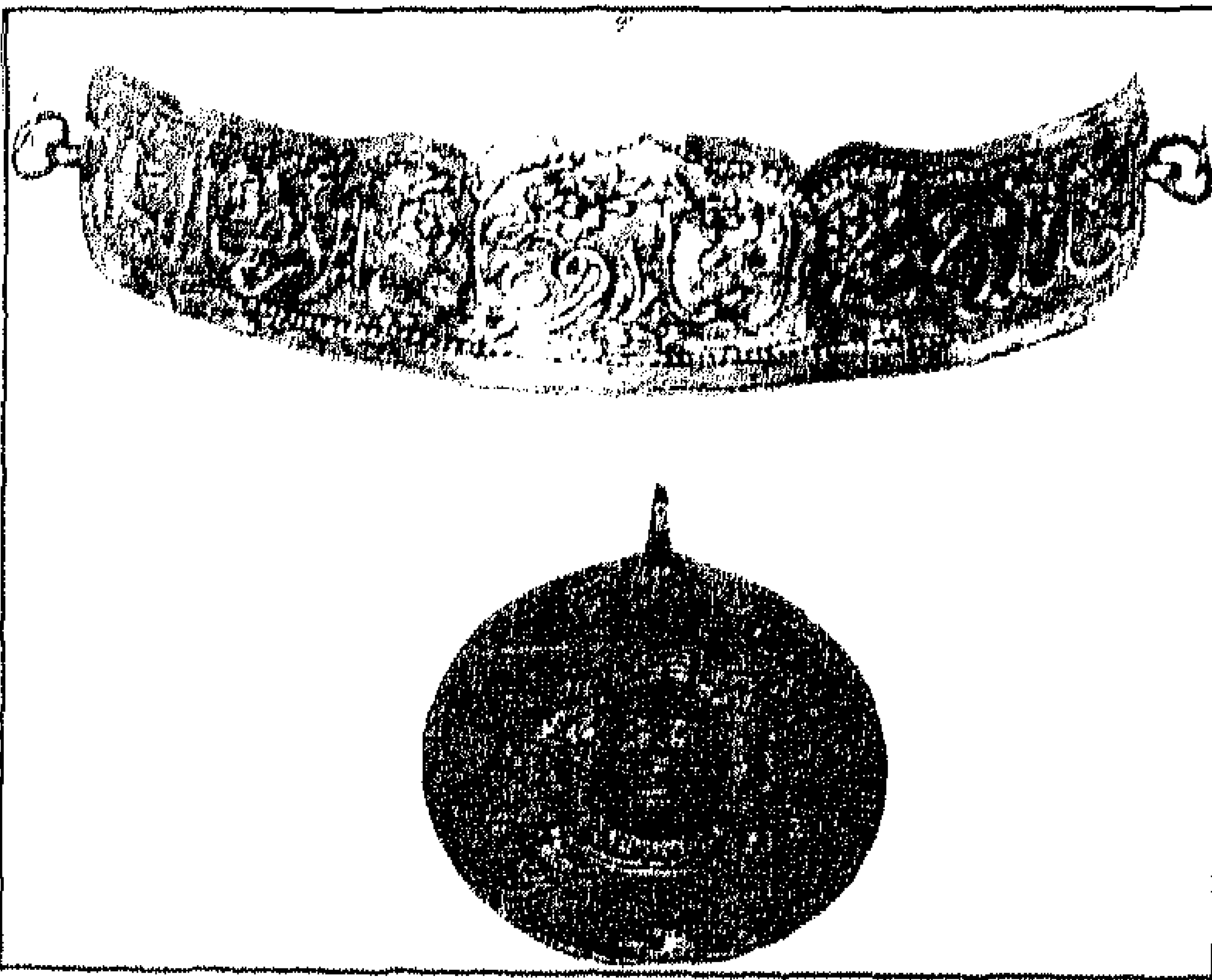
شكل (٢٣٥)
مبخرة لها غطاء علي شكل حيوان متوحش في وضع حركة - متحف اللوفر



شكل (٢٣٧)
قلادة من الفضة و البرونز تمثل زرافتان متدابرتان - القرن (٤-٧ م) - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢٣٦)
قلادة من الفضة و البرونز عليها القديس الفارس - القرن (٤-٧ م) - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٢٣٨)
إكليل من البرونز المكفت بالذهب - القرن (١٥-٢٠م) عُثر عليه بكوم ماضي بالفيوم - المتحف القبطي بالقاهرة

الباب الثاني

رؤية الفن الإسلامي للتشخيص
و علاقته بالفن القبطي

- الفصل الأول : دراسة تاريخية للفن الإسلامي و تطوره و خصائصه و انتشاره .
- الفصل الثاني : فلسفة الفن الإسلامي و موقف الإسلام من الفنون التشكيلية .
- الفصل الثالث : الفن القبطي و الإسلامي بين التأثير و التأثر .

الفصل الأول

دراسة تاريخية للفن الإسلامي و تطوره و خصائصه و انتشاره

تمهيد تاريخي:-

ظهر الدين الإسلامي في شبه الجزيرة العربية ، وكانت هذه الأرض صحراوية وقت ظهور النبي عام ٥٧٠م ، تقع على أطراف إمبراطوريتين عظيمتين ذاتا حضارة وفنون عريقة ، هما الإمبراطورية الفارسية فى الشرق (الساسانيين) والإمبراطورية الرومانية فى الغرب (البيزنطيين).
ولم يكن لهذه البقعة زعيم يقودها ويلم شمل قبائلها المتنافرة التي تفاوتت عقائدها فبينما تدين قلة بالديانات السماوية كاليهودية والنصرانية ، تؤمن الأغلبية بالآلهة الوثنية،ويرمزون لها بالأصنام الحجرية .وساعد وقوع الجزيرة العربية بين شواطئ البحر الأحمر و المحيط الهندي والخليج العربي ، على جعل سكانها تجاراً اتصلت قوافلهم بالشرق والغرب وكانت مكة هى المركز الرئيسي لهم بالإضافة إلى المركز الديني لوجود الكعبة التى كانت العرب تحج إليها من كافة أنحاء الجزيرة لتقديم فروض الطاعة للآلهة و التبرك بالحجر الأسود .

" ومنذ بداية الحياة الإسلامية لم يوجد أى تقسيم بين الحياة الدينية الإسلامية و الحياة الدنيوية الإسلامية . وفى النصف الأول من القرن الإسلامي و تحديداً بعد وفاة الرسول (ﷺ) عام ٦٣٢ م انتشرت الجيوش الإسلامية من الجزيرة العربية إلى أسبانيا ، الصين ، شمال أفريقيا ، مصر ، سوريا ، بلاد فارس ، وجزء من شرق الهند وغرب تركستان ، وحملتْ معها الحياة الإسلامية بأسلوبها ومبادئها ودينها إلى كل أركان الدنيا . وهذا التوسع المفاجئ تساوى مع التقدم الثقافي للإبداع و الثراء الذى ليس له مثيل." (١)
وبهذا وحد الإسلام العرب وجمع شملهم ، فقامت على أكتافهم فى العصور الوسطى دولة واسعة الأرجاء ، امتدت من الهند وأسيا الوسطى شرقاً إلى الأندلس و المغرب الأقصى غرباً ومن أقليم القوقاز وصقلية وجبال البرانس شمالاً إلى بحر العرب والمحيط الهندي و السودان جنوباً و أفلح العرب فى القضاء على سلطان الدولتين اللتين كانتا تسودان فى الشرق الأدنى وحوض البحر المتوسط وهما الدولة الساسانية، وتم لهم الإستيلاء على مستعمرات الدولة البيزنطية ومناطق نفوذها فى هذا الجزء من العالم.
فقد استطاع محمد (ﷺ) فى فترة وجيزة السيادة على بلاد الحجاز بعد أن وحد بين أهلها وبعث فى نفوسهم الإيمان بالدين الجديد. فنشأ عن ذلك مجتمع إسلامي منظم متماسك يربطه الدين الجديد. وبعد وفاته في عام ١٠ هـ - ٦٣٢ م ، تولى زعامة المسلمين أبو بكر الصديق وتم فى عهده إخضاع شبه الجزيرة العربية للإسلام كما صارت " المدينة " العاصمة.
وفى عهد عمر بن الخطاب ثاني الخلفاء الراشدين الذي تولى الحكم

(1) Nicholas Fry : “ Treasures Of World Art” , Hamlyn Publishing Group, Limited 1975, London. New York. Sydney .Toronto . P.80.

عام (١٢هـ-٦٣٣م) خرجت الجيوش العربية إلى خارج شبة الجزيرة العربية يحدوها الحماس للدعوى لدين الإسلام ، فتمكنت الجيوش فى فترة وجيزة من السيطرة على جزء كبير من البلاد ذات الحضارات القديمة فبدءوا بفلسطين ثم سوريا في عام(١٤هـ - ٦٣٦م) ، ثم العراق عام(١٥هـ-٦٣٧ م)، ومصر عام (١٧هـ- ٦٣٩م)، ثم إيران عام(٢٠هـ - ٦٤٢ م).ولم يستغرق ذلك أكثر من خمسة عشر عاماً. ثم خلف عمر بن الخطاب، عثمان بن عفان في عام (٢٢ هـ - ٦٤٤م) جمع في عهده أقدم نسخة من القرآن ، ثم على بن أبى طالب حيث تولى فى عام (٣٤ هـ - ٦٥٦م)وتعرف هذه الفترة بحكم الخلفاء الراشدين وتعتبر عصر الإسلام الذهبي .

وقد امتدت انتصارات المسلمين شرقاً وغرباً فشملت بلاد التركستان الغربية وجزء من شمال أفريقيا ، وفى أقل من نصف قرن كان نصف العالم المتحضر تحت حكم موحد فى ظل الإسلام .

ديانة العرب قبل الإسلام:-

لم تجمع العرب قبل الإسلام دولة توحد عقيدتهم ومنهجهم فى الحياة ، وتهيئ لهم الاستقرار الذى تحتاجه نمو الحضارة وازدهارها . فلقد كانت لهم معتقداتهم الدينية بلا شك . فالعرب كانوا قبل الإسلام متفرقين فى شبة الجزيرة ، يحكمهم النظام القبلي ولكل قبيلة أو مجموعة قبائل إله تعبده ، " ولكن هذه الآلهة لم تكن – فى حدود ما نعرف – رموزاً لعقيدة دينية موسعة ، تستوعب الحياة والإنسان والكون والوجود ، بل كانت مجرد إشباع للشعور الديني العميق الجذور البعيد التاريخ فى حياة الإنسان."(١)

فكان دين العرب ينحصر فى عبادة الشمس والقمر والكواكب والنجوم الثابتة حيث طابع الخلود واضح فى هذه الأجرام السماوية.

والعرب لم يشغلوا أنفسهم بفن النحت ، ولم تكشف الآثار عن أي تماثيل من مخلفات ذلك العصر ، أو عن منحوتات بارزة أو محفورة ، أو عن أي أثر من آثار الفنون التشكيلية.

فالعرب فى تلك الحقبة من تاريخهم لم يكونوا يرون فى الأنصاب التى يقيمونها من حجارة لها شكل خاص ، أو يكتفون بتمثيلها فى جذع شجرة مثلاً ليرمزوا بها إلى آلهتهم فهم لم يكونوا يرون فى هذه الأنصاب تجسيماً حقيقياً لأربابهم ومن ثم لم تكن عبادتهم إياها خالصة لها ، وإنما كانوا يعبدونها – بنص القرآن﴿ لتقربهم إلى الله زلفى ﴾ .

ويبدو أن المستنيرين منهم لم يكونوا يحملون لها فى نفوسهم كثيراً من التقدير.

---

(١) عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، بدون تاريخ ، ص ٦٤.

ومن هنا نذكر واقعة الشاعر امرئ القيس مع صنم القبيلة المسمى" ذات الخلص" عندما استخارة الشاعر فى الخروج لطلب ثأر أبيه وعندما نهاه الصنم عن مآربه صوب السهم إلى هذا الصنم وهو يرتجل :

لو كنت ياذا الخلص الموتورا مثلى ، وكان شيخك المقبورا
لما نهيت عن قتل الأعادى زورا

وهذا يؤكد لنا أن الشعور الديني لدى العرب فى العصر الجاهلي لم يكن قد اهتدى إلى موضوعه الحقيقي فلا ثبات له فى النفوس ولا تكامل .
فقد وجدت كل قبيلة معبودها الخاص فى الكعبة أو أدخلته إليها ، " فزين المعبد أو دنس بثلاثمائة و ستين صنماً لرجال و نسور وأسود و ظباء . وكان أبرزها تمثال هبل صنم قريش ، المصنوع من العقيق الأحمر ، وهو يمسك بيده سبعة سهام بلا رؤوس أو ريش ، وهى أدوات الرجم بالغيب فى الجاهلية ورموزه . ولكن هذا التمثال كان يمثل الفنون السورية ، أما العبادة فى العصور الأقل تحضراً فكان يكفيها عمود أو لوحة . وقد نحتت صخور الصحراء لتكون آلهة أو مذابح ، تقليداً للحجر الأسود فى مكة ." (١)

وكانت بلاد العرب حرة ، أما الممالك المجاورة لها فقد هزتها عواصف الغزو والطغيان . فقرت الطوائف المضطهدة إلى البلاد التى يستطيع المرء فيها أن يجهر بآرائه ويمارس معتقداته . فانتشرت ديانة الصابئة * والمجوس واليهود والمسيحيين من الخليج الفارسي إلى البحر الأحمر . فكان كل عربي حراً فى أن يختار أو يكون له دينه الخاص .
" وقد اختلطت خزعبلات وطنه البدائية مع لاهوت سامٍ من وضع القديسين و الفلاسفة. ورسخت فى الأذهان قاعدة من قواعد الدين الأساسية ، وذلك برضاء الغرباء العارفين : أعنى وجود إله واحد فرد سما فوق قوى السماء والأرض . وكثيراً ما كشف عن نفسه للبشر على يد ملائكته وأنبيائه ، وتدخلت رحمته أو عدالته فى نظام الطبيعة بمعجزات فى الوقت الملائم. وقد أعترف أكثر العرب ذكاء بقدرته ، على الرغم من أنهم أهملوا عبادته.

---

(١) إدوارد جيبون : اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها ، الجزء الثالث ، ترجمة : محمد سليم سالم ، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٧م ، ص ٢٣،ص ٢٤ .

* ديانة الصابئة : انتشرت فى أرجاء آسيا بفضل علوم الكلدانيين وجيوش الآشوريين . فأستنتج الكهنة وعلماء الفلك فى بابل القوانين الأزلية للطبيعة و العناية الإلهية فعبدوا الآلهة السبعة أو الملائكة السبعة الذين يتحكمون فى مسار الكواكب السبعة و خصص كل يوم من أيام الأسبوع السبعة لأحد الآلهة . وكانت الصابئة تصلى ثلاث مرات فى اليوم . وكان بينهم وبين اليهود اتفاق فيما يخص قصة خلق العالم و الطوفان و الكهنة والأنبياء . وتسربت إليهم تعاليم الإنجيل فتحول الذين يؤمنون بتعدد الآلهة إلى مسيحيين على يد القديس يوحنا .

وكانت العادة لا العقيدة هي التي لا تزال تربطهم إلى بقايا عبادة الأوثان.و كان اليهود والنصارى هم أهل الكتاب."(١)
وكانت الكعبة مزوّقة قبل ميلاد دين الإسلام بتصاوير تجسد بعض المعتقدات القديمة ، " وأن أصناماً صغيرة عديدة كانت تنتشر حول الكعبة ، فإن هذا لا يعنى أن العرب قد نحتوا هذه أو أبدعوا تلك ، فإن هناك مصادر عديدة تتحدث بأن الروم كانوا يحملون التماثيل الصغيرة المصنوعة فى الإسكندرية إلى الجزيرة العربية فيما بين القرنين الثاني والسادس الميلاديين، كما تتحدث عن استقدام سادة قريش لفنانين من الحبشة لتزويق الكعبة ورسم صور الأنبياء الذين كان من بينهم إبراهيم وعيسى ومريم (وهو ما ذكره الأرزوقى فى كتابه " أخبار مكة ") .
وأغلب الظن أن العرب لم يساهموا فى هذه الأعمال إلا بقدر ضئيل يتوقف عند حد التقليد أو التنفيذ ."(٢)

دين عرب الجنوب :-

ساد فى جنوب الجزيرة ثالوث من الكواكب ، هو إله نجمة الصباح ، وإله القمر ، وإله الشمس . وهذا الثالوث قد لعب دوراً هاماً فى نظام الآلهة بجنوب الجزيرة العربية. فإله نجمة الصباح معروف بأسم عثتر، نظير عشتر لدى البابليين والآشوريين ؛ وعشترت لدى الكنعانيين . أما إله القمر والشمس فأتخذ أسماء مختلفة، فإله القمر اسمه ود عند المعينيين ، والمقة عند السبئيين ، وعم فى قتبان حضرموت بشمس ، إلى جانب أسماء أخرى، والاسم شمس قريب من الأسم شمش فى أرض الرافدين . فهذه الصلات تؤيد أن كثيراً من العناصر الدينية فى الشعوب السامية كان يتوقف بعضها على بعض .
كذلك هناك آلهة أخرى تحمى بعض الأماكن أو القبائل، بل الأسر أيضاً. ويشار إليها غالباً بالاسم بعل الذى رأيناه من قبل لدى الكنعانيين و معناه " صاحب " أو " سيد ". وهناك آلهة لا أسماء لها ، يبتهل إليها فرادى أو جماعات بأسم إله أو آلهة مكان أو جماعة أو شعب . ولنذكر خاصة (ال) وهو إله سامي مشترك : ال لدى الأكاديين*. وال لدى الكنعانيين ، و الوهيم عند العبريين ، و الله عند العرب. وعرفه اليمنيون واستعملوه فى الغالب أسماً عاماً بمعنى إله ولكنهم استعملوه أحياناً علماً على إله خاص *١ ، و يكثر وروده عنصراً فى أعلام الأشخاص .

" ويبرز دين العرب الجنوبيين عبودية الإنسان للآلهة *٢ ، وهذه النظرة الدينية تستدعى دائماً أن يسعى الإنسان للظفر بحماية الآلهة .

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٥ .
(٢)ثروت عكاشة : معراج نامة" أثر إسلامي مصور" ، مرجع سبق ذكره ، ص١٤ .
* الواقع أن (ال) " Ilu, Elu " فى الأكادية معناها" إله "عامة ، وليس علماً على إله خاص.
*١ يرد (ال)علماً على إله خاص فى النقوش السبئية والقتبانية ويلقب فى النقوش القتبانية باللقبين " فخر" و" تعلى" (تعالى).
*٢ بدليل أسماء الأعلام المكونة من " عبد + اسم إله ، مثل عبد ال .

وقد دخل دين العرب الجنوبيين كل صورة من صور حياتهم . ولما كانوا يرون أنه لابد من حماية الآلهة لتوفيق كل حي ونجاح كل عمل ، فقد كانت للقبائل والأسر ، بل للدول والجماعات الزراعية و التجارية أيضاً ، آلهة تحميها . وكانت تقام عند أداء أي عمل له أهمية ما احتفالات لاسترضاء الآلهة و تكريس ذلك العمل لها . و كانت المعابد و القنوات ، و القوانين ومراسيم الدولة ، وأيضاً القبور ، توضع كلها فى رعاية الآلهة ، وكان على الآلهة أن تنتقم من كل من ينتهك تلك الأشياء أو يدنسها ."(١)

أما عن النحت فأقتصر على تماثيل صغيرة لأشخاص توضع فى المعابد قرابين نذور . وكُشفت عن بعض التماثيل البرونزية، مثل تمثال اكتشف فى مأرب وهو نحو ثلاثة أقدام ارتفاعاً . ويمثل رجلاً يلبس على ظهره جلد أسد،وكتمثال الحصان الذى تضمه الآن مجموعة دمبرتون أوكس Dumberton Oaks Colliction فى واشنطن ولكن هذا الفن عامة من نمط غليظ بدائي. أما صورة البشر المحفورة فنجد عامة أن الجسم فى وضع مواجه ، و القدمين فى وضع جانبي ، و الوجوه ضعيفة الأداء . ويعبر عن تفاوت المكانة بين الأشخاص باختلاف أحجامهم ، كما فى أرض الرافدين . وكذلك تغلب الفنانون على مشاكل الأبعاد بوضع صور الأشياء بعضها فوق بعض أو إزاء بعض.
ونجد كالعادة أن الصور المحفورة التى تمثل الحيوانات و الزهور والأكاليل والرسوم الهندسية أكثر توفيقاً ، فهناك مثلاً فى المتحف البريطاني صورة محفورة لجمل بالغة الروعة .

وبرع العرب فى صناعة القطع الفنية الصغيرة كالكئوس والأوعية التى صنعها السبئيون من الذهب والفضة . ومثال على ذلك عثر على مصباح برونزي على سطحه الأعلى رسم فى صورة جدي يقفز ، وثمة دبابيس وفصوص من البرونز عليها صور معارك بين حيوانات وآلهة تُذكر بالأختام البابلية والآشورية. وكذلك صناعة الحلي التى كانت من الذهب لتوافره فى جنوب الجزيرة وكذلك سكك النقود.

دين عرب الوسط والشمال:-

قامت على طول حدود الصحراء من ساحل البحر الأحمر إلى أطراف فلسطين وسوريا وأرض الرافدين . ففي قلب الصحراء كانت للبدو بسبب معيشتهم فرص أقل لإقامة أوضاع دينية منظمة ، لهذا كانت حياتهم الدينية أقل صرامة فى مظاهرها الخارجية على الأقل . ولكن لم تبق الجزيرة العربية بمنأى عن دينىّ التوحيد الكبيرين اللذين قاما على حدودهما ، فقد نفذت اليهودية والمسيحية إلى الصحراء وأحدثتا فيها آثاراً غريبة عملت فيها بعد ذلك دعوة محمد.

---

(١) سبتينو موسكاتى : الحضارات السامية ، ترجمة : السيد يعقوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٧، ص ١٦٥.

ففي ديني النبط * والتدمريين نجد تركيبات غريبة قوامها أساس عربي وعناصر محلية وآثار آرامية. ففي البتراء كان دوشرا*١ Dusares هو الإله القومي ، ولعله كان صورة من إله الخصب السامي بعل وكانت زوجه اللات العربية (الإلهة)*٢.

وفي تدمر نجد الإله بعل السامي بالاسم " بيل " Bel الذى يرجع أصلاً إلى أرض الرافدين ، أو بالاسم بعل – شمين " رب السماء " ، ومن تدمر أيضاً نجد اللات وثالوث الكواكب الذى عرفته شعوب سامية كثيرة .

---

* النبط : ففي حوالي سنة ٢٥٠٠ ق .م نزل الأنباط الأرض الواقعة إلى الشمال الشرقي من شبه جزيرة سيناء حيث أقاموا دولتهم على أنقاض المملكة الأدومية وكانت عاصمتها " سلع " ومعناها بالعبرية " الصخرة " وباليونانية " تبرا " وامتدت إلى صحراء سوريا حتى شملت دمشق وأطراف نهر الفرات من ناحية . كما أنها توغلت فى بلاد الحجاز من ناحية أخرى.
بتصرف من مرجع : فاروق ناجي حسانين : العناصر الزخرفية فى التصوير الإسلامي وأثرها على فن التصوير المعاصر ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة قسم التصوير- جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٩.

*١ دوشرا : هو كبير آلهة النبط ، انتقل إلى الثموديين وإلى الصفويين . وهو يذكر فى النقوش الثمودية والصفوية بالصيغة الآرامية الأصلية دشر (دوشرا) و الصيغة العربية المستحدثة دشر (ذو الشرى) ، ولم يرد ذكره فى النقوش التدمريه.

*٢ كانت اللات كبيرة آلهة الصفويين وأكثرها وروداً فى دعواتهم وقد عرفها الحيانيون أيضاً ، وقد عبدها النبط ، سواء فى حوران أو الحجاز ، وكذلك عرفها أهل تدمر .
ويرجع أقدم ذكر للات إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، إذ يروى هيرودوت فى تاريخه (الكتاب الثالث ، الفقرة الثامنة) أن العرب كانوا يعتقدون أن الإله ديونيسيوس والإلهة أورانيا Urania هما الإلهان الأوحدان ، ويسمون ديونيسيوس بأسم Orotal وأورانيا بأسم Alilat والأسم Orotal موضع خلاف بين العلماء و Alilat هى طبعاً اللات ، وهذا النطق اليونانى دليل على أن اللات كانت فى الأصل الالات (= الآلهة) .كما أن الله فى الأصل الإله ، وقد جعل هيرودوت الآلهة العربية اللات صنو الإلهة اليونانية أورانيا ، إلهة علم الفلك .

بتصرف من مرجع سبتينو موسكاتي:الحضارات السامية مرجع سبق ذكره،ص ص٢٣٣،٢٣٢.
و اللات من أصنام العرب فى الجاهلية . ويقول ابن الكلبي (ص ١٦ – ١٩ و ٢٧ و ٤٣) أنها صخرة مربعة بالطائف ، بنوا عليها بناء . و كان سدنتها من ثقيف بنو عتاب بن مالك، وكانت قريش وجميع العرب تعظمها ، و تقول واللات و العزى ، ومناه الثالثة الأخرى ، فإنهن الغرانيق العلى ، وإن شفاعتهن لترتجى . وفى هذا يقول القرآن الكريم (النجم ١٩ – ٢٣) :

" أفرأيتم اللات و العزى . و مناه الثالثة الأخرى . ألكم الذكر و له الأنثى . تلك إذاً قسمة ضيزى . إن هى إلا أسماء سميتموها أنتم وآبائكم ما أنزل الله بها من سلطان أن يتبعون إلا الظن وما تهوى الأنفس ولقد جاءهم من ربهم الهدى" .

وأضافت إليهما آلهة محلية مثل (ذو غابة) لدى اللحيانيين * ورضا لدى الثموديين و الصفويين*١. وهناك أخيراً عدة آلهة عربية جنوبية ونبطية و تدمرية و آرامية .

أما عن اللحيانيين و الثموديين والصفويين فأحتفظوا بالله واللات الشائعين بين العرب ولكنها ليست آلهة أو إلهات محددة بل أرواح تهيمن على موضع و تحميه مثل البعول الكنعانية المختلفة . فخيال البدوي أضفى أرواحاً على الآبار والأشجار و الحجارة ، وشعر بوجود آلهة فيها،وكذلك أرواح تسكن الصحراء بعضها خير وبعضها شرير تملك القدرة على الاستخفاء .

وكان تعدد آلهة الصحراء نتيجة لحالة التشتت التى كانت تعيش فيها القبائل،ولميلها الغالب إلى التفرق.وكان الإله لا يستطيع إلا نادراً التغلب على هذين العاملين،ومد نفوذه إلى ما وراء حدود منطقته المحلية،مثلما فعلت الإلهات الثلاث:اللات ومناه*٢ والعزى .

---

* كان ذو غابة على ما يبدو كبير آلهة اللحيانيين ، والغابة فى اللغة الأجمه ، و يرى ريكمانز (ج١ ، ص٢٩) إن مقصود هنا غابة قريبة من المدينة ، وكانت مشهورة بصخب أرضها وكثرة نخلها، وبذلك تكون غابة هى مركز عبادته ، ويكون معنى ذى غابة" سيد غابة" فذو غابة لقب للإله ، ولكننا لا نعرف أسمه.

*١ يذكر الإله رضو (بالواو) كثيراً فى النقوش الثمودية ، أو بدون الواو أى (رض) ، و كذلك ورد بالصيغة رضاً ، و رضو هى رضى لدى عرب الجاهلية . فيذكر أبن الكلبى فى كتاب الأصنام (ص ٣٠) أن من أسمائهم (عبد رضى) ، ثم يقول : " وذكر بعض الرواه أن رضى كان بيتاً لبنى ربيعة بن كعب بن سعد بن زيد مناه ، فهدمه المستوغر ، وهو عمر بن ربيعة بن كعب بن سعد بن زيد مناه بن تيم " .

فمن هذا يتبين ان رضى (أو رضاً) إلهة أنثى لدى عرب الجاهلية ، و لكن الصيغة المذكورة (رضو) التى يسميه بها الثموديون تدل على أنه كان عندهم إلهاً ذكراً . هذه الصيغة هى نظير (أرضو) فى بعض الأسماء التدمرية ، ويقترن أرضو عند أهل تدمر بالإله عزيزو ، فهما إلهان توأمان و لعلهما نجم الصباح ونجم المساء ، ويرد رضو أيضاً فى النقوش الصفوية ، ويكتب (رضو) يراد بها الجانب المذكر من الزهرة نجم الصباح، (رضى) يقصد بها الجانب المؤنث منها أى نجم المساء .

*٢مناه من آلهة العرب الجاهلية ، تحدث عنها أبن الكلبى(ص١٣ – ١٥) فقال أن صنمها كان منصوباً على ساحل البحر من ناحية الشمال بين المدينة و مكه ، وكانت العرب تعظمه وتذبح حوله . وكانت الأوس و الخزرج ومن يأخذ بأخذهم من عرب أهل يثرب و غيرها يحجون إليه. ويذكر القرآن الكريم الآية ٢٠ من سورة النجم : (ومناه الثالثة الأخرى).
وكانت مناه من آلهة النبط أيضاً، يسمونها (منوتو) ، وكانت أيضاً معروفة لدى أهل تدمر ، يسمونها (منوت).

والعزى * كانت تعبد فى المنطقة التى حول مكة وكان يعلو عليهن أبو هن الله (أي الإله الأعلى) .

" ويروى ابن الكلبى (ص ٢٥ – ٢٦) رواية مفصلة عن قطع العزى تنتمى إلى أبن عباس و ذلك حيث يقول : " كانت العزى شيطانه تأتى ثلاث سمرات ببطن نخلة ، فلما أفتتح النبى(ﷺ) مكة ، بعث خالد بن الوليد .فقال له : أيت بطن نخلة ، فإنك تجد ثلاث سمرات ، فأعضد الأولى . فأتاها فعضدها . فلما جاء إليه (عليه السلام) قال : هل رأيت شيئاً ؟ قال: لا .
قال : فاعضد الثانية . فأتاها فعضدها . ثم أتى النبي (ﷺ) فقال: هل رأيت شيئاً؟
قال: لا. قال : فاعضد الثالثة . فأتاها . فإذا هو بحبشية نافشة شعرها ، واضعه يديها على عاتقها ، تصرفه بأنيابها ، و خلفها دبية بن حرمى الشيبانى ثم السلمى ، وكان سادنها ، فلما نظر إلى خالد قال :

أعزاء شدى شدة لا تكذبي على خالد ألقى الخمار وشمرى
فقال خالد
يا عز كفرانك لا سبحانك إنى قد رأيت الله قد أهانك

ثم ضربها ففلق رأسها ، فإذا هى حممة . ثم عضد الشجرة ، و قتل دبية السادن . ثم أتى النبى (ﷺ) فأخبرة . فقال:" تلك العزى و لا عزى بعدها للعرب". " (١)

---

* كانت العزى أعظم الأصنام عند قريش. يقول أبن الكلبي فى كتاب الأصنام (ص ١٧ – ٢٤) : " ثم أتخذوا العزى و هى أحدث من اللات و مناه و ذلك أنى سمعت العرب سمت بهما قبل العزى ... فهى أحدث من الأوليين ، و عبد العزى بن كعب من أقدم ما سمت به العرب.... وكانت أعظم الأصنام عند قريش . وكانوا يزورونها و يهدون لها ويتقربون عندها بالذبح ويقول أبن الكلبى (ص ٢٧) فى ختام حديثة عن العزى : " ولم تكن قريش بمكة ومن أقام بها من العرب يعظمون شيئاً من الأصنام إعظامهم العزى ، ثم اللات ، ثم مناه.
فأما العزى فكانت قريش تخصها دون غيرها بالزيارة و الهدية ، وذلك فيما أظن لقربها منها وكانت ثقيف تخص اللات كخاصة قريش للعزى . وكانت الأوس و الخزرج تخص مناه كخاصه هؤلاء الآخرين . وكلهم كان معظماً لها أى العزى . وكانت غنى و باهلة يعبدونها معهم . فبعث النبي(ﷺ) خالد بن الوليد ، فقطع الشجر ، وهدم البيت و كسر الوثن " و عرف النبط العزى ، و كذلك فى تدمر و عرفت بالصيغة المذكورة (عزيزو) . وهو يقصد بذلك الإله عزيزو الذى يقترن بالإله أرصو عن أهل تدمر.
و يقول ستاركى أن الإله عزيزو هو كوكب الزهرة من حيث هو نجم الصباح ، و هذا يجب أن يصدق أيضاً على العزى.والعزى تأنيث العز، والأعز بمعنى العزيز ، والعزى بمعنى العزيزة.
(١) سبيتينو موسكاتى : الحضارات السامية ، ترجمة : السيد يعقوب ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٤٧ ، ص ٣٤٨.

و كانت بين المناطق الدينية العديدة فى وسط الجزيرة منطقة واحدة تجاوزت أهميتها حدودها الخاصة وهى مكة . فكانت كعبتها التى تضم الحجر الأسود مقصد الحجاج من أنحاء كثيرة بالجزيرة فكان لها أهمية تجارية و دينية جعلها ملتقى لقوى العرب المتفرقة ، و بداية لجمع العرب فى صعيد واحد حيث استعان بها محمد (ﷺ) فى إقامة وحدة العرب السياسية.
وإلى جانب التقاليد الوثنية فى الصحراء ، فكان هناك دينيّ التوحيد الكبيرين اللذين كانا مركزهما على مقربة من حدود الصحراء . فهاجرت جماعات من اليهود إلى الجنوب و هذا أيام تخريب الرومان لبيت المقدس ، و كونوا جاليات صغيرة على الطريق التجارى وفى واحات الحجاز .

وجاءت المسيحية إلى بلاد العرب فلم يكن دخول المسيحية بلاداً جديده مجرد هجرة جماعات مسيحية وإنما كان قبل كل شئ انتشار الإنجيل . وقد اعتنقت المسيحية مملكتا الغساسنة واللخميين ، كما قامت جاليات مسيحية فى الحجاز بمكة و كذلك فى اليمن حيث أتصلت بالأثيوبيين المسيحيين . وفيما عدا هذه الجاليات المسيحية العادية ، كان هناك الرهبان فى الصحراء.
ولم يكن المسحيون العرب من الأرثوذكس ، وإنما كان هناك كثيرون من القائلين بالطبيعة الواحدة Monophysites، كما كان هناك أتباع للمذاهب الغنوسية المختلفة وكانت العرب يعجبون بعض الإعجاب بحياة الرهبان والنساك.
وكان للإيمان بالله الواحد الأحد بعض السطوة فى بلاد العرب قبل الإسلام . وكان هناك قليلون يؤمنون بالتوحيد. فمهدت دعوتهم الطريق للدين الجديد (دين الإسلام الذى كان فى طريقه للظهور) . فالعرب كانوا يدينون بمعتقدات جاهلية أو باليهودية أو النصرانية أو التوحيد .ولم يكن يستطيع التأليف بين هذه العناصر جميعاً سوى روح فريدة فى قوة التقبل . وكان محمد (ﷺ) هذه الروح.

و الفن لا يزدهر فى الصحراء . وقد نشأت الفنون فى الدولة الشمالية ، ولكنها كانت فى الغالب مستوحاه من مصادر هيللينستية و رومانية.
ففى البتراء تروعنا واجهات القبور المنحوتة فى الصحراء العالية و ألوانها الحية — وهى مزدانة بأعمدة وقواصر و براطيق وزخارف كثيرة من الأزهار و الأشكال ، و فى الصور المحفورة فى الصخور و الصور الملونة التى كشفت عنها حفائر جلوك الأخيرة فى جوار البتراء أكثر مدعاه إلى الاهتمام لأنها أكثر تعبيرا عن نوازع النفس .
أما تدمر فالطراز هيللينستى و رومانى فى الغالب وآثارها منحوتة أغلبها صور بارزة ، وبخاصة على القبور، ويسودها التزام التصوير من وضع مواجه و الجمود و التناسق، وهذا هو ما يميزها عن نماذجها اليونانية والرومانية القديمة أكثر من أى شئ أخر.

و فن مدينة الحضر ، المعابد و التماثيل والمنحوتات البارزة تنطوي على أثر إيراني كبير، وهو أمر متوقع بسبب موضع المدينة .

كيفية انتشار العقيدة الإسلامية:-

إن الإسلام في مراحله الأولى كان عقيدة محدودة في الجزيرة العربية ، أما اليوم فإنه بوصفة قوة عالمية – قد صار عقيدة و ثقافة توحدان بين شعوب أشد ما تكون تبايناً : والإسلام بوصفة شريعة فهو يعتبر همزة الوصل بين العقيدة والثقافة .

" ومن ثم يمكن أن نستخلص في إيجاز ثلاثة مظاهر للإسلام:

أ- العقيدة ب- الانتشار ج- الثقافة

ولعل من الأوفق – إن لم يكن من الأدق – أن تطلق هذه الأسماء على أدوار ثلاثة في التطور التاريخي للإسلام ."(١)

ولم يكن الإسلام عقيدة جديدة فقط، بل كان تأكيداً لاستمرار الوحي لأهل الكتاب. فإن سلسة الأنبياء لا تنقطع : وفيها إبراهيم و عيسى ومحمد (ﷺ).

فما كان الإسلام إلا توكيداً جديداً و تعديلاً موحى به لأسمى ما تحتويه المسيحية واليهودية من عناصر. تلك العناصر التى غطت عليها المؤثرات الهيللينستية .

وبدخول الإسلام أرض الجزيرة العربية خلال القرن السابع الميلادى عن طريق الرسالة المحمدية حيث جمع سيدنا محمد العرب ووحد كلمتهم و عقيدتهم . و كانت سنة ٦٢٢م نقطة التحول في سيرة النبى (ﷺ) و هى السنة التى تمت فيها الهجرة ، وأمر سيدنا محمد بتحطيم الأصنام التى بداخل الكعبة ، وأمر المسمين بأتباع تعاليم القرآن والسنة و عبادة الله الواحد لا شريك له فى الملك .

" ومن الجلي أن أساس الإسلام كان دينياً محضاً . إذ أن الحاجة الماسة إلى ضم من حوله من الناس إلى عقيدته، هى الحافز الذى دفع مؤسس تلك العقيدة إلى العمل إلى اكتساب أتباعه الأولين .على أن العناصر السياسية لم تظهر إلا بعد الهجرة إلى المدينة .فمنذ تلك اللحظة أضحى انتشار الإسلام مرتبطاً بسيادة المدينة و سلطانها . على أن الجميع كانوا مسلمين طالما أقتصر نمو الإسلام على بلاد العرب . ولكن عندما انتشرت قوات العرب في أرجاء الشرق الأدنى و شمال أفريقيا ، وهى مهاد الحضارات القديمة ، صار الوضع مختلفاً ، وإذا بالعرب المسلمين يقيمون دولة و لكنها دولة تتصف بالتسامح المطلق . وبدلاً من أن ينشر الفاتحون معتقداتهم بحد السيف كما أتهمهم الغرب بهذا ، تركوا رعاياهم أحراراً فى ممارسة عقائدهم على شريطة الاعتراف بسيادة العرب و الالتزام بأداء الجزية المفروضة . فأحتفظ العرب بما للبلدان المغزوة من نظم إدارية وتجارية و قامت البواعث الاقتصادية بدورها . بهذه الوسيلة تحققت المساواة الاجتماعية بين الغالب

---

(١) هـ . سانت موس: ميلاد العصور الوسطى ٣٩٥ – ٨١٤ م ، ترجمة : عبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة : السيد الباز العريني، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨ م ، ص ٢٣٩

والمغلوب، كما أن العناصر المشتركة بين المسيحية والإسلام ، ذللت العقبات التى تحـول دون اعتناق الإسلام – غير أن عملية اعتناق الإسلام لم تتم إلا رويداً رويداً . ومن ثم فإن الفتح السياسى الذى أنجزته الجيوش العربية سبق طبع الشرق بالطابع الإسلامى بمدة مائتى سنة أو ثلاثمائة. " (١)

فعند فتح مصر برزت شخصيتان كبيرتان . كان زعيم المقاومة البيزنطية هو البطريرك كيروس (Cyrus) ، الذى كان يتولى كذلك مقاليد الإدارة المدنية فى البلاد . وكان قائد القوات العربية هو عمرو بن العاص قائد المسلمين . ويتركز الفتح فى حصار حصن بابليون ، و كان نتيجة ذلك أن حصن بابليون سلم في (٦٤١ م) بعد أن صمد فى دفاعه عدة أشهر ، ثم فتحت أبواب الإسكندرية فى السنة التالية بمقتضى معاهدة عقدها كيروس نفسه ، ثم تواصل بعد ذلك إخضاع ما تبقى من القطر المصرى ، ومن ثم جعل العرب طبقة حاكمة تنعم بإمتيازاتها الخاصة .
ومن ثم اختيرت عاصمة جديدة قرب حصن بابليون القديم هى مدينة الفسطاط أو مصر القديمة ، لتكون المركز الرئيسى لسلطان العرب مثلما حدث فى العراق حيث اختيرت الكوفة لتكون قلعة العروبة الإسلامية.

الفن الإسلامى:-

يعتبر الفن الإسلامي خلاصة لتاريخ الإسلام فى كل نواحيه . والفنون الإسلامية وليدة الإسلام فهى نشأت فى خدمة هذه الديانة الجديدة . ونظراً لسرعة ازدهارها فإنها تعطينا لأول نظرة نلقيها عليها مظهر أسلوب جديد أنتشر منذ القرن التاسع إلى القرن السابع عشر حتى شمل أصقاعاً مترامية: تمتد بين آسيا و شمال أفريقيا و مصر و الشرق الأدنى وفارس والتركستان وشمال الهند.
وقد نشأ الفن الإسلامي فى القرن السابع و ظل يزهو و يزدهر حتى بلغ ذروته فى القرنين الثالث و الرابع عشر ، ثم ابتدأ يضعف فى القرن الثامن عشر بعد أن تأثر بالفنون الغربية و أقبل الفنانون على تقليدها .

ولابد من الرجوع للمصدر الأصلي لكى يتبين أن الطراز إن هو إلا خليط من العناصر القديمة ، وهو عملية انتقاء ولدتها الظروف الخاصة التى هيأت لجنس فاتح أن يستثمر مختلف الطرائق و التقاليد الفنية عند مجموعة من أقوى الأجناس روحاً فنية . ففضلاً عن الثروة التى خلفتها الأقاليم المفتوحة فالتطورات الاجتماعية و السياسية للإمبراطورية شجعت على نمو الفن الإسلامي و ازدهاره وأقيمت عدة عواصم تألقت و حرصت كل منها على منافسة بغداد فى فخامتها .
وقد كان لظهور الدولة الإسلامية بداية مرحلة خصبة من الإبداع فى مجال الفنون التشكيلية، فبوفاة سيدنا محمد (ﷺ) عام ٦٣٢ م ، وبعد أن أنتشر الإسلام من

---

(١) نفس المرجع السابق، ص ٢٤٥ ، ص ٢٤٦.

المشرق إلى المغرب ، وغزوا الخلفاء البلاد المتاخمة لأرض الكنانة و غزوا الشام و العراق و فلسطين ومصر ، وفتحت أمامهم كنوز الفنون البيزنطية والرومانية والفارسية و المصرية، واقتبسوا من تلك الفنون ما لائمهم ، ولذا أخذ الطراز العربى يحدد مكانه ويأخذ مكانته . ولقد تحولت بعض الكنائس إلى مساجد و خاصة فى الشمال، وزودت هذه الكنائس بإنشاء قبلة تواجه مكة المكرمة .
وفى عام ٧٥٠م حدث انقلاب تاريخي عظيم الأثر وهو زوال الدولة الأموية وظهور الدولة العباسية التى أنشائها المنصور عام ٧٦٢ م ، حيث اتخذت بغداد عاصمة لملكه و مقرأ للخلافة العباسية . وبذلك زال التأثير البيزنطى و حل محله التأثير الفارسى .

"و كانت الفنون التى ظهرت قبل الإسلام فى الجزيرة العربية مقصورة على الجزء الجنوبى منها ، وكانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالديانة الوثنية كما أن الآثار الفنية التى ظهرت فى بعض المدن ذات الأصل العربى الواقعة على الحدود السورية وفى بلاد اليمن ترجع إلى العصر الإغريقي و الروماني . ولقد بدأ الاهتمام بالفنون التشكيلية بعد انتقال مركز الخلافة الإسلامية إلى خارج شبه الجزيرة العربية، وكان ذلك فى عهد خلفاء بنى أمية الذين تقلدوا الحكم بعد الخلفاء الراشدين .
و لقد أستمر اهتمام الحكام المسلمين بعد ذلك بفنون البلاد التى تكونت منها إمبراطوريتهم الواسعة ، والتى كانت مراكز حضارات عريقة ازدهرت فنونها قبل العصر الإسلامي ، و تكون لكل أقليم من الأقاليم التى خضعت للإسلام طرز وأساليب فنية محلية ، و أنتقلت هذه الأساليب من قطر لآخر ، كما أضاف الفنان إليها بعض الأساليب الجديدة التى تلاءمت مع الأحداث الاجتماعية الناشئة عن الدين الجديد ، ولقد نتج عن هذا الامتزاج فنون ذات طرز و أساليب جديدة تختلف عن فنون البلاد الأصلية ."(١)

فنشأت من" امتزاج العرب بأهل البلاد التى أخضعوها لسلطانهم ومن تتلمذ الصناع العرب على يد أرباب الصناعات الفنية فى تلك البلاد المختلفة ومن انتقال الفنانين والصناع فى ديار الإسلام ، نشأ من هذا كله فنون يمكن تمييزها عن غيرها من الفنون ، و لكنها متباينة فى جزيئاتها تبعاً للإقليم الإسلامى الذى تنسب إليه والعصر الذى ازدهرت فيه . " (٢)

---

(١) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، سنة ١٩٩٢ م ، ص ١٧ ، ص ١٨.

(٢) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية و التصاوير الإسلامية ، المجلد الأول ، دار الرائد العربى ، بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩١٨ م ، ص ١ .

فنشأ فن جديد يمتاز من بين جميع الفنون بتنوع مصادره و بأتساع أفق الاقتباس والاشتقاق فيه أتساعاً شاسعا،كان يمتاز فى الوقت نفسه بوحدة تعبيراته الفنية وحدة قوية منشؤها أن المسلمين ، عرباً كانوا أو عجماً ، كانت لهم قدرة فائقة على تحوير العناصر المشتقة ، و تشكيلها بأشكال جديدة لم تكن معروفة أو متبعة من قبل،وأنهم أدخلوا من الخصائص الفنية ،وابتكروا من الأساليب،ما يطبع أعمالهم بطابع خاص يعبرعن وحدة الخيال الفنى ،وحدة التفكير والمزاج والإلهام.

أثر البيئة فى الشكل الفنى للفنون الإسلامية:-

إن البيئة الطبيعية هى العامل الوحيد الذى لم يتغير فى عمليات التحول الثقافى و الفنى فى البلاد العربية . فقد احتوت الحضارة العربية من أقدم العصور على مجتمعات الزراعة و الرعى هذا التنوع هو الذى حقق وحدة فنية مركبة اكتملت اكتمالاً عجيباً .

ففي المجتمع الزراعي- فى مصر و الشام و العراق- تقوم اهتمامات الناس على ملكية الأرض واستغلالها و تقسيم الأرض الذى أشعره بالتوازى فى الخطوط .

" فهذه الهندسية الخاصة بالشعوب الزراعية ظلت مسيطرة على الفن ، فأدخلت العناصر الزخرفية أو التعبيرية ، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية داخل الأشكال الهندسية وارتبطت بها وفقدت الأشكال حرية الانتشار..وبديهى أن هذا الاتجاه يدفع إلى تكييف الأشكال و العناصر تكييفاً خاصاً، كما يؤدى نوع من التكرار."(١)

وهذه الهندسية ارتبطت معه بالفن و العمارة ، فالأقاليم العربية تمثلت فيها الوحدة الفكرية و الإقليمية منذ أقدم العصور.

وبذلك تتشابه المجتمعات الزراعية فى الوطن العربى من حيث فنونها التشكيلية ، كما نرى فى فنون العراق و مصر .. فنرى طراز الأشكال نفسه و التكرار نفسه وأهمية المحاور الرأسية والأفقية التى تسود المكان الموجه على هيئة مربعات ، والقوانين نفسها التى تحكم الخلق الفني ، مما يؤيد نشأتها فى نفسانية جماعية صادرة عن طريقه فى الحياة .

أما البيئة الثانية فى الوطن العربى القديم فهى البيئة الصحراوية التى نعرفها فى الجزيرة العربية و بادية الشام وصحراء مصر و شمال إفريقية ، وهى بيئة ينتقل الإنسان فيها حراً يسعى وراء الماء والكلأ ، فالمكان أمامه مفتوح ليس له حدود و الطرقات متعرجة تسير فيها الوديان و تدور حول التلال ، كثيرة المنحنيات لا تكاد تعرف الخط المستقيم ، لهذا كان الخط عند هذه الشعوب يتخذ

---

(١) أبو صالح الألفى : الفن الإسلامى " أصوله فلسفته مدارسة " ، دار المعارف- لبنان ، الطبعة الثانية ، بدون تاريخ ، ص ٦٦ .

أنحناءاته ومجراه إلى مالا نهاية والذي أمد الفنون بديناميكية متحركة تشبه حركة الموج الدائبة، والدوامات الحلزونية . فشكل (٢٣٩) عبارة عن حشوة نصفية على شكل وعل من البرونز و فى هذا الشكل يلاحظ مدى دقة تسجيل الفنان اللحظة الواقعية دون تمثيل للطبيعة الصحراوية وما بها من خوف من الوحوش ، فشكل العمل الفنى يعدو و ينظر للخلف خوفاً من هجوم عليه مؤكداً. ويعتبر هذا العمل دليل على ظهور أثر البيئة على الشكل الفنى .

وهذه البيئة جعلته يتأمل الطبيعة و كذلك أعتاد على الحياة فيها و حيداً وملأت خيالة بكائنات لا يراها ولكنه يخشاها ، وهذا يعنى أنه على الرغم من إحساسه بأتساع الصحراء التى لا يرى نهايتها ، فإنه يشعر شعوراً باطنياً بأنها مقسمة إلى مناطق وحدود غير ملموسة ، و لكنها دائمة الحياة فى نفسه ، ويعمل حسابها و يتصرف بمقتضى هذا الإحساس.

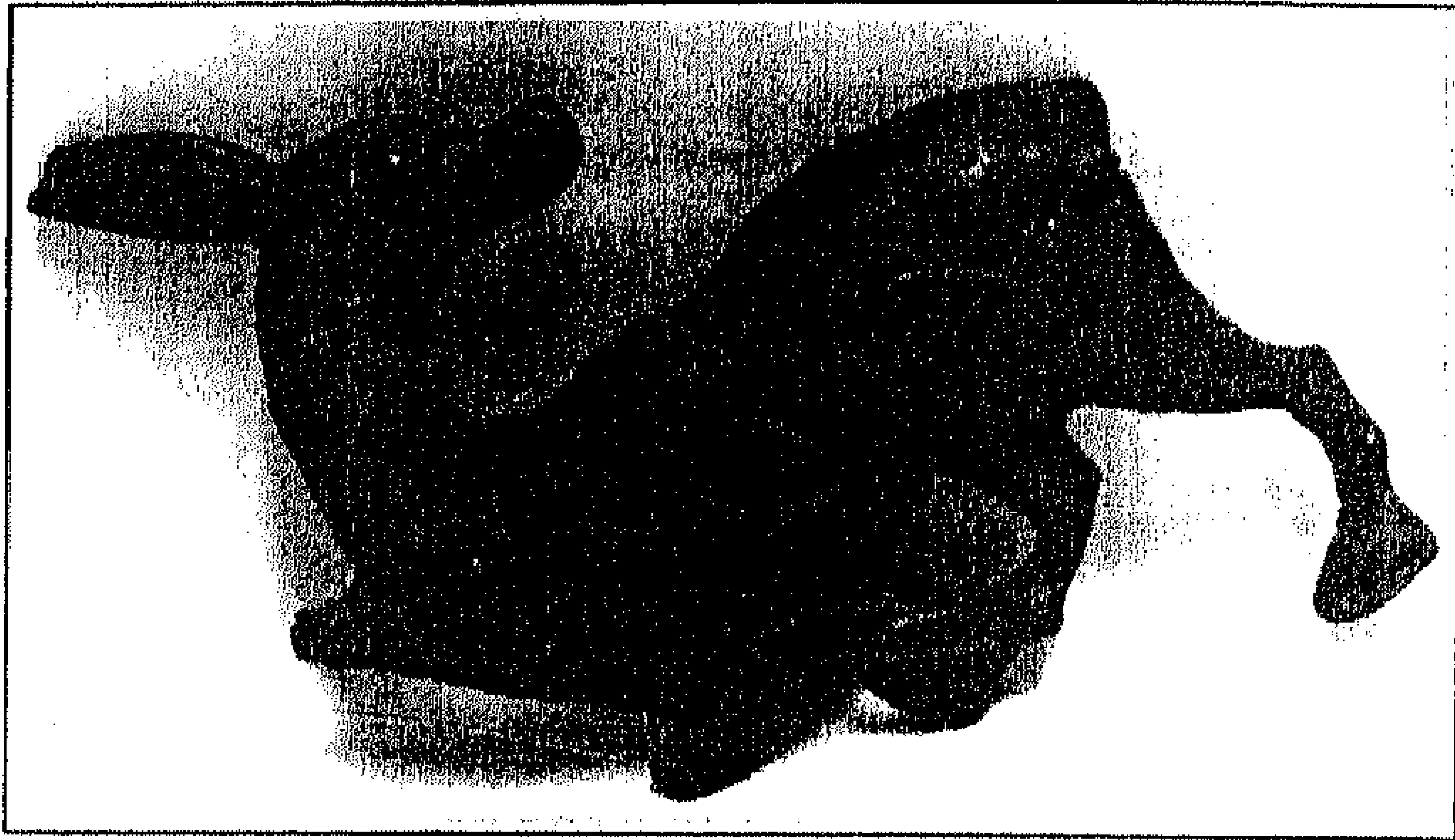
فهجرة الرسول (ﷺ) لم تقف عند الهجرة من مكة إلى المدينة وإنما كانت هجرة من البداوة إلى الحضارة، من حياة الأعراب التى تغلب عليها الغلظة ويسود فيها الجفاء إلى حياة العرب الذين استقروا فى القرى ، فغدا بإمكانهم أن يقيموا مدينة و حضارة فى هذه القرى فكانت إنجازاً حضارياً ، ينتقل بالجماعة البشرية من طور ترحال البداوة الذى يستحيل معه قيام التراكم فى الإبداع الثقافي والتمدنى إلى طور الاستقرار و الحضور فى القرى الحاضرة ، الأمر الذى يتيح لإبداعات الإنسان أن تتراكم ، فتعلو بناءاً حضارياً مناسباً للجهد الإبداعي المبذول فيه .

فالفنان المسلم ارتبطت أعماله بالبيئة المحيطة به حيث كان شائعاً فى الوطن العربي قبل الإسلام رسم الكائنات الحية . و كان يبتعد عن المحاكاة أو يقترب منها طبقاً للظروف المختلفة التى تكون سائدة . ولكنه لم يستهدف المحاكاة الحرفية التى نراها فى الفن الإغريقي و الروماني لاختلاف أساسي فى الهدف والغاية الاجتماعية فى الفن .

بل أن الأقاليم العربية فى فترة النفوذ الأغريقى ، حرصت على التخلص من سيطرة الفن الإغريقي والابتعاد عن أساليبه فى تصوير الكائنات الحية " ويؤكد هذا الرأي الأساتذة : ل . برهيرL.Br`ehier ، هـ . تراس H.Terrasse ، نيلسن Nielsen ، لامانس Lammans ،حيث يجتمعون على القول بأن الآثار فى الشرق الأدنى قبل ظهور الإسلام بحوالي ثلاثة قرون تنبئ عن ثورة على الروح الإغريقى فى الفن ، و تثبت أن الأساليب الفنية التى تمخض عنها الفن الهيلينى فى آسيا الصغرى و الشام ومصر بدأت فى البعد عن تصوير الإنسان والحيوان ، وعن العناية بتصوير الأجسام واحترام أصول التشريح . "(١)

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٨٢.



شكل (٢٣٩)
حشوة نصفية لوعل ينظر لخلفه - من البرونز - المتحف الإسلامي بالقاهرة

وبذلك انصرفت الفنون إلى الموضوعات الزخرفية، فندرت صناعة التماثيل المجسمة ورجع الفنانون فى الشرق الأدنى إلى روح الأساليب الفنية التى ازدهرت فيه على يد الآشوريين و الحيثيين .
ويعتقد هذا الفريق من العلماء أن انصراف المسلمين عن تصوير الإنسان والحيوان تصويراً فيه محاكاة حرفية كان حلقة طبيعية من سلسلة تطور الفن فى الشرق الأدنى . وأن الفن المسيحي فى هذه الأقاليم قد مهد لتلك الحركة بالبعد عن الأصول الإغريقية ويدل على غياب كل أثر تقريباً للفنون التشكيلية فى العصر الجاهلي إلى أثر البيئة الصحراوية فى الخصائص الروحية فهو أوضح من تأثيرها فى الظروف المادية ، فالمواد اللازمة لخلق العمل الفنى كالأحجار والأخشاب و الألوان كانت قليلة و لكنها لم تكن معدومة .

فعندما ظهر الإسلام كان من أبرز وسائل العقيدة الجديدة تحطيم هذه الأصنام وإزالتها ، ومن ثم نشأت كراهية طبيعية لكل عمل يذكر بهذا الماضي .
لكن الفنان المسلم أنتج أعمالاً فنية كانت الكائنات الحية عنصراً أساسياً فيها و لكنه أذاب شكلها أو حورها من شكلها الطبيعي أو بسط الشكل و أزال بعض التفاصيل وجردها من شكلها الطبيعي وجعلها فى قالب ينحو نحواً للأشكال الهندسية .

مراحل الفن الإسلامي فى مصر :-

تعاقبت على مصر دولاً متعددة و حكومات مختلفة ، و تغيرت كل واحدة منها و تغيَّر أساليب الحكم فيها ، مما كان له الأثر الأكبر فى تطور الفنون والصناعات المتعددة ، ليوافق كل عصر ويتجاوب مع كل مرحلة من مراحل هذا الحكم . ومن الواضح أن احتفظت كل دولة من هذه الدول بشخصيتها و تقاليدها و أنعكس هذا على الفن .

فمنذ غزو عمرو بن العاص مصر فى العام الثامن عشر للهجرة فى خلافة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب أنقسم تاريخ الإسلام فى مصر، و المراحل التى مر بها الفن والعمارة والصناعة إلى عدة مراحل كما يلي:

١- دولة الخلفاء الراشدين عام ٢١هـ - ٦٤٢ م

أي القرن السابع الميلادي و كان مقر الحكم فى المدينة المنورة و كانت مصر ولاية تابعة للدولة الإسلامية هناك و عاصمتها الفسطاط. حيث غزت جيوش الخلفاء الراشدين سوريا و العراق ومصر وشمال أفريقيا ، وتم لها فتحها.
وقد وجد العرب فى بلاد الشام والعراق شعوباً سامية الأصل ، هاجرت فى عصور سابقة إلى شمال شبه الجزيرة . وكانت بعض هذه الشعوب تدين بالمسيحية و بعضها الآخر يعتنق اليهودية ، كما بقى فريق ثالث على وثنيته .
ولما فتحت العراق ، نقل عليٌّ – أخر الخلفاء الراشدين – عاصمة الدولة الإسلامية إلى الكوفة ، ثم لم تلبث الكوفة و البصرة أن أصبحتا مركزين هامين

للحياة العلمية والدينية . و قد أستقبل سكان سوريا الآراميون ، الجيوش العربية لمساوئ الحكم البيزنطي الذى كانوا يبغضونه بسبب فداحة الضرائب التى فرضها عليهم و اعتبروا هذا الفتح بمثابة المنقذ لهم . و كانت تلك هى حالة مصر التى كانت تحت حكمهم حيث كان الخلاف بين الأقباط وحكامهم .
ولم يكن فتح إيران من السهل حيث كان الإيرانيون قوماً من الجنس الآري ، يدينون بالزرادشتية ، وهى عقيدة ثنائية أساسها الصراع بين الخير و الشر أو بين النور والظلمة.
فقد أنهزم الساسانيون فى موقعة نهاوند فى سنة ٦٤٢م ، ودخلت الجيوش العربية مدينة هراه سنة ٦٦١م ، و استمرت فى تقدمها حتى أشرفت بعد ذلك بقليل على بلاد الهند. وكان للإيرانيين ، بعد إسلامهم ، الفضل فى انتشار المذهب الشيعي ، وهو المذهب الذى ينادى بأحقية أسرة عليٍّ بن أبي طالب فى الخلافة الإسلامية ، ولذلك عارضوا المبدأ الذى أخذ به أهل السنه ، فى انتخاب الخليفة .

أما من ناحية الفن فلم يكن للعرب فى عهد النبي فن خاص بهم يستحق الذكر ، ولكن عندما فتحوا مصر وسوريا و العراق وإيران تبنوا الفنون الرفيعة الراقية فى هذه البلاد . " ففي أيام خلافة الصديق كان الاتصال بالفن البيزنطي يكاد يكون معدوماً ، وفى عهد عمر بن الخطاب عرف العرب الفن الفارسي ، وقد أخذوا بما كان فى إيوان كسرى من الفخامة و العز المقيم ، وتأسست البصرة والكوفة ، أما فى أيام عثمان بن عفان فقد كان لانتصار المسلمين على البيزنطيين و فتح مصر أثر ليتعرف العرب بالفن البيزنطي ، فقد تألقت تلك المعرفة فى مصر الخضراء وفى الجامع الأموي بدمشق ، وفى مستهل حكم الدولة أيام معاوية بن أبى سفيان وتجدد ، تعرف العرب على الفن الفارسي . "(١)

" وعندما امتدت فتوحات المسلمين حتى وصلت إلى الصين فى عهد الوليد بن عبد الملك وامتد ملك العرب بعد ذلك فى أيامه حتى بلغ قلب فرنسا ماراً بفنون عريقة فى مصر وشمال أفريقيا وأسبانيا، وعلى الرغم من تعرف العرب إلى نواحي الفنون الأخرى إلا أن الأثر البيزنطي كان بارزاً وواضحاً."(٢)
فالغالب على الفن فى عصر الخلفاء الراشدين هو البساطة.

٢- الدولة الأموية عام (٤١ – ١٣٢ هـ) (٦٦١ – ٧٤٩م)

عاصمتها دمشق ، ومصر تتبع هذه الدولة وكانت عاصمتها الفسطاط .
فبعد النزاع الذى نشأ بين طائفتين من المسلمين بعد انتهاء حكم الخلفاء الراشدين على من هو أحق بتولي الخلافة الإسلامية ، فطائفة الشيعة كانوا يرون قصر

---

(١) فاروق ناجى حسانين : العناصر الزخرفية فى التصوير الإسلامى وأثرها على فن التصوير المعاصر، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة - قسم النحت - جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٩ م ، ص ٤٣.
(٢) محمد توفيق جاد – وسيلى حبيب أمرهم : تاريخ الزخرفة ، وزارة التربية والتعليم ، بدون تاريخ ، ص ١٠١ .

الخلافة على ذرية على ، وأهل السنة كانوا يرون جعل الخلافة بالانتخاب من بين أفراد قبيلة قريش. وأنتهي الأمر بانتصار فريق أهل السنة ، و فاز بالخلافة معاوية بن أبى سفيان حيث نقل معاوية مركز الخلافة الإسلامية من الكوفة إلى دمشق في عام (٤١هـ-٦٤١م) واتسعت الإمبراطورية الإسلامية في عهد بني أمية فامتدت غرباً إلى أسبانيا وشاطئ المحيط الأطلسي ، وشرقاً إلى الهند وحدود الصين . وتمتعت هذه البلاد برخاء عظيم وازدهرت الآداب والعلوم فى قصر الخلافة بدمشق ، و عم الترف و انحلال الأخلاق و ساد الانصراف عن التمسك بأحكام القرآن . وزال حكم الأمويين فى سنة ٧٤٩ م عقب الثورة التى قامت فى إقليم خراسان بشرق إيران و انتهت بانتصار أسرة بنى العباسي ، عم النبي . ولكن أحد أفراد أسرة بنى أمية ، وهو عبد الرحمن " الداخل " ، تمكن من الفرار إلى أسبانيا ، و استطاع أن يؤسس فيها خلافة إسلامية لم تلبث هى الأخرى أن زالت فى السنة ١٠٣١ م. و حكمت البلاد من بعدها أسرات من البربر من شمال افريقية إلى أن سقطت غر ناطة سنة ١٤٩٢م فى يد فرديناند و إيزابلا ، فانتهى بذلك حكم المسلمين فى أسبانيا.وكان لما قدمه الإيرانيون لأعداء بنى أمية من العرب ؛ الفضل الأكبر فى انتصار العباسيين . و أدى هذا الانتصار إلى تفوق الثقافة الإيرانية على الثقافة العربية في البلاد الإسلامية . وأخذت الأفكار والآراء الفارسية تغزو منذ ذلك الحين العالم الإسلامى الذى أنفرد العرب و حدهم بتسيير شئونه فيما مضى.

اما عن الفن فيعتبر الطراز الأموي أول مدرسة فى الفن الإسلامى . وقد أخذوا الكثير من مدينة دمشق عاصمة العالم الإسلامى ، فكانت السيادة الفنية فى عصوهم للفنانين السوريين الذى أنشئوا هذا الطراز.

و يعتبر هذا الطراز " مرحلة انتقال من الفنون المسيحية فى الشرق الأدنى إلى الطراز العباسي وقد نقل هذا إلى سائر الأقاليم الإسلامية على أيدي صناع مهرة من الشام ومصر . على أن هذا الطراز لم يخلو من التأثر بالأساليب الساسانية(الأساليب الإيرانية القديمة) التى كانت مزدهرة فى الشرق الأدنى عند ظهور الإسلام. و ثبتت هذه الأساليب الأموية فى الأندلس حتى بعد أن زال ملك بنو أمية فى الشرق ، وذلك لأن هذا الإقليم خرج عن الدولة العباسية وقامت فيه دولة أموية عربية لها طراز أموى عربى،احتفظ بمعظم الأساليب الفنية لهذا الطراز."(١)

ففى بنى أمية ، بدأ ظهور الفن الذى يمكن أن نسميه الفن العربي الإسلامي حيث بدأ العرب باقتباس الفنون التى سبقتهم ، لانعدام التقاليد الفنية لديهم بشكل خاص. " فأقتبس الأمويون الفنون البيزنطية التى وجدوها فى سوريا و الشرق الأدنى

(١) توفيق عبد الجواد : تاريخ العمارة - ٢ - " العصور المتوسطة و الأوروبية و الإسلامية " المطبعة الفنية الحديثة ، ١٩٦٩م ، ص ٢٤٤.

و أوحدوا منها طرازاً فنياً خاصاً هو مرحلة انتقال من الفنون البيزنطية والطراز العباسي ، وقد نقل ولاتهم و قوادهم أساليب ذلك العصر إلى سائر الأقاليم الإسلامية على يد الصناع فأصبح الفن أقل عروبة وأكثر فارسية وبيزنطية كما في شكل(٣٤٠) الذى يمثل رأس من الجص المزخرف عثر عليه فى خربة المفجر بالقرب من Jericho النصف الأول للقرن الثانى الهجري."(١) وقد حدث أن بقى ملك بنى أمية فى المغرب بعد زواله فى الشرق فبقى الطراز الأموى قائماً، و تطور ليظهر منه طراز أموي غربى يشمل أجمل آثار الأندلس.

وعن المنتجات الفنية الإسلامية التى وصلتنا من عهد الأمويين سنة(٤١ -١٣٢هـ ، ٦٦١ -٧٥٠ م) تدل على أن الفن الإسلامى قد أخذ فى هذا العصر طابعاً خاصاً مميزاً ، و أن الإسلام قد أنتج فناً لا يقل قيمة و عظمة عن انتصاراته الحربية والسياسية و يتضح من الآثار و التحف الإسلامية التى و صلتنا من هذا العصر أن الفن الإسلامى نشأ فى كل إقليم من أقاليم الدولة الإسلامية على أساس الفنون السابقة بها ومستهدفاً فى الوقت نفسه من التقاليد فى الأقاليم الأخرى الخاضعة للإسلام التى أتاح لها الحكم الواحد فرصة الامتزاج ، و متمشياً أيضاً مع تعاليم الدين الجديد وروحه و شعائره.

وكانت آخر مظاهر النشاط الفنى فيها تلك العمائر المسيحية التى كانت تنتشر بين ربوعها، و كان لابد للمسلمين أن يقيموا عمائر ويقتنوا تحف لا تقل عن نظائرها فى الفن المسيحى. و نشطت الحياة الفنية على يد الصناع و الفنانين الذين كانوا خليطاً من المسلمين و المسيحيين ، و هكذا نشأ الطراز الأموي متأثراً بالطراز المحلى فى الشام . وقد أنتقل هذا الطراز إلى البلاد الإسلامية و بخاصة فى شمال أفريقيا والأندلس حيث نما و ترعرع وكون شخصية مستقلة قائمة بذاتها، طراز فنى التقت فيه تأثيرات فنية مختلفة رومانية وبيزنطية وفارسية. وهو أيضاً مرحلة انتقال من فنون ما قبل الإسلام إلى الفنون الإسلامية.

و نظراً إلى أن الطراز الأموي تأثر بالأساليب المحلية فى سوريا كما سبق أن أوضحنا فإننا نجد عناصره الزخرفية قريبة من الطبيعة نوعاً ما ، كما استعملت فى العمائر الإسلامية الأعمدة البيزنطية مما نقلة المسلمون من المبانى القديمة المتخربة. وكانت تكسى جدران المبانى بالرخام أو الفسيفساء أو تحلى بالصور الجدارية .

ومن أبدع الأمثلة للعمارة الجامع الأموي و قبة الصخرة، أما القصور واستراحات الصيد فقد ترك لنا هذا العصر عدداً من القصور منها قصر المشتى وقصير عمرا.

---

(1) Bernard Louis : "The World Of Islam", Thames And Hudson , London , P.20.



شكل (٢٤٠)
تمثال لرأس شخص من الجص من خربة المفجر
النصف الأول من القرن (٢ هـ - ٨ م)

الدولة العباسية عام (٢-٣-٤هـ) (٨-٩-١٠م)

نقل العباسيون مقر الدولة إلى العراق وأصبحت السيادة في العالم الإسلامي للعراق وإيران دون الشام . وتغلبت الأساليب السائدة في العراق قبل الإسلام و شيدت على يد العباسيين مدينتان جديدتان هي بغداد و سامراء وكانت عاصمتها بغداد ، و مصر ولاية تابعة لبغداد و عاصمتها العسكر . وقد اندثرت العسكر فيما بعد و أصبحت بغداد مركزاً هاماً للعلوم و الفنون الإسلامية ، وأنشأ فيها الخليفة المأمون دار للبحث و الدرس تعرف باسم " بيت الحكمة " وعدت مدينة من أكثر مدن العالم ازدهاراً في عهد هارون الرشيد. وانشأ المعتصم العباسي مدينة سامراء على بعد ستين ميلاً شمالي بغداد، وكانت هي الأخرى مركزاً للفن و مقر للخلافة إلى أن هجرت فجأة في سنة ٨٩٢ م.

" وكان من نتائج انتقال الخلافة الإسلامية من دمشق إلى بغداد القريبة من المدائن عاصمة الساسانيين ، أن ظهر لأول مرة نفوذ عنصر غير عربي في حكم البلاد الإسلامية. ولقد كافأهم الحكام العباسيون بتعيينهم في مناصب كبيرة ، كما اعتمد الخلفاء على وزراء من أسرة البرامكة الفارسية.
ولقد شجع الوزراء الفرس انتشار التقاليد الفارسية في البلاد الإسلامية التي انفرد العرب وحدهم قبل ذلك بتسيير شئونها . و لقد أدى ذلك إلى تفوق الثقافة الفارسية على الثقافة العربية في تلك البلاد." (١)
وحاول أبو إسحق المعتصم (٢١٨ – ٢٢٧ هـ ،٨٣٣ – ٨٤٢ م) الحد من نفوذ العنصر الفارسي و ذلك باتخاذ حرس خاص له من بين الولايات التركية الموالية للخلافة العباسية في بعض أقاليم آسيا الغربية، حيث كانوا بطبيعتهم رجال حرب. وكان ذلك بدء ظهور العنصر التركي في الدولة العباسية ، إلا أن بأسهم سرعان ما عظم إلى درجة أن تمكن زعماؤهم من التحكم في الخليفة المعتصم ، و صاروا الحكام الفعليين للدولة العباسية التي شمل حكمها العراق و مصر و إيران وخراسان و شمال أفريقيا و سوريا. و حين آذنت الخلافة العباسية بالانهيار ، انقسمت الإمبراطورية إلى عدة ولايات مختلفة . فأقام الأغالبة سنة ٨٠٠ م دولة مستقلة في شمال أفريقيا ، و أسس السامانيون سنة ٨١٩ م دويلات مستقلة في شرق إيران و ما وراء النهر ، و في سنة ٨٦٨ م قامت الدولة الصفارية في أجزاء من إيران ، كما قامت في مصر في نفس السنة ٨٦٨ م دولة تركية هي الدولة الطولونية ، ومن بعدها الإخشيدية ، ثم تبعتها الدولة الفاطمية ، وفي سنة ١٩٦٢ م أقام الغزنويون دولة باسمهم في أفغانستان و البنجاب.
ويمكن تقسيم الدولة العباسية الأولى إلى فترتين : الفترة الأولى و تمتد منذ نشأة الدولة عام(١٣٢ هـ - ٧٥٠ م) إلى أخر أيام المأمون عام(٢١٨هـ - ٨٣٣م)، ومنها

---

(١) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف سنة ١٩٩٢ م ، ص ٤٩.

ومـنها بلغـت الدولـة قمـة مجـدها الحـضاري و تعـرف بالعـصر الزاهـر.
و الفترة الثانية تبتدئ بخلافة المعتصم وتنتهي باستيلاء السلاجقة على الدولة العباسية، ولقد ضعفت الدولة فيها و استقل ولاتهم بحكم الولايات التى يحكمونها.
أما عن الفن فى العصر العباسى فكانت بغداد مليـئة بالقصـور و الحمامات البديعة و امتد عمران بغداد على ضفتي نهر دجلة ، و كان قبلة أهل الحرف والشعراء و الأدباء فقد كانت حقاً مركزاً للفن.

وقام العرب إلى جانب ذلك بترجمة الكتب اليونانية والهندية و الفارسية فاتسعت مداركهم و كبر تذوقهم للجمال الفنى ، كذلك فى عهد هارون الرشيد توثقت الصلة بينه و بين الروم و سائر دولة الفرنجة المسيحية بأوربا و خطب شرلمان وده بالهدايا الفنية الثمينة. ومما لا شك فيه أن لنشر الدعوة العباسية فى بلاد الفرس أثره البعيد المدى على الفنون، فقد كانت خراسان مركزهم الرئيسى فى نشر دعوتهم. وفى أخريات حكم الأمويين أيام حكم ابن هارون الرشيد كان الحزب العربى مناصراً له بخلاف والده الذى كان مناصراً للفرس.أما المأمون الذى نهج نهج أبيه فقد قربهم بعد أن تغلب على أخيه فأرتفع شأن الفرس . ولما تولى أخيه المعتصم أراد أن يجنب البلاد شر التنافس بين العرب والفرس فأستكثر من الترك وأشترى منهم عدداً كبيراً ورباهم عنده تربية دينية عسكرية وولاهم مناصب الدولة .

وسرعان ما أوجد المسلمين عناصر لمدينتهم الإسلامية العظيمة . فنقلوا عنها بعض العناصر الزخرفية و الأشكال المختلفة.
تلك كانت من أهم الحوادث التى كانت عواملها ذات تأثير مباشر على حياة الناس الفنية فى ذلك الأوان و كونت لفنونهم طابعاً مميزاً و فريداً.

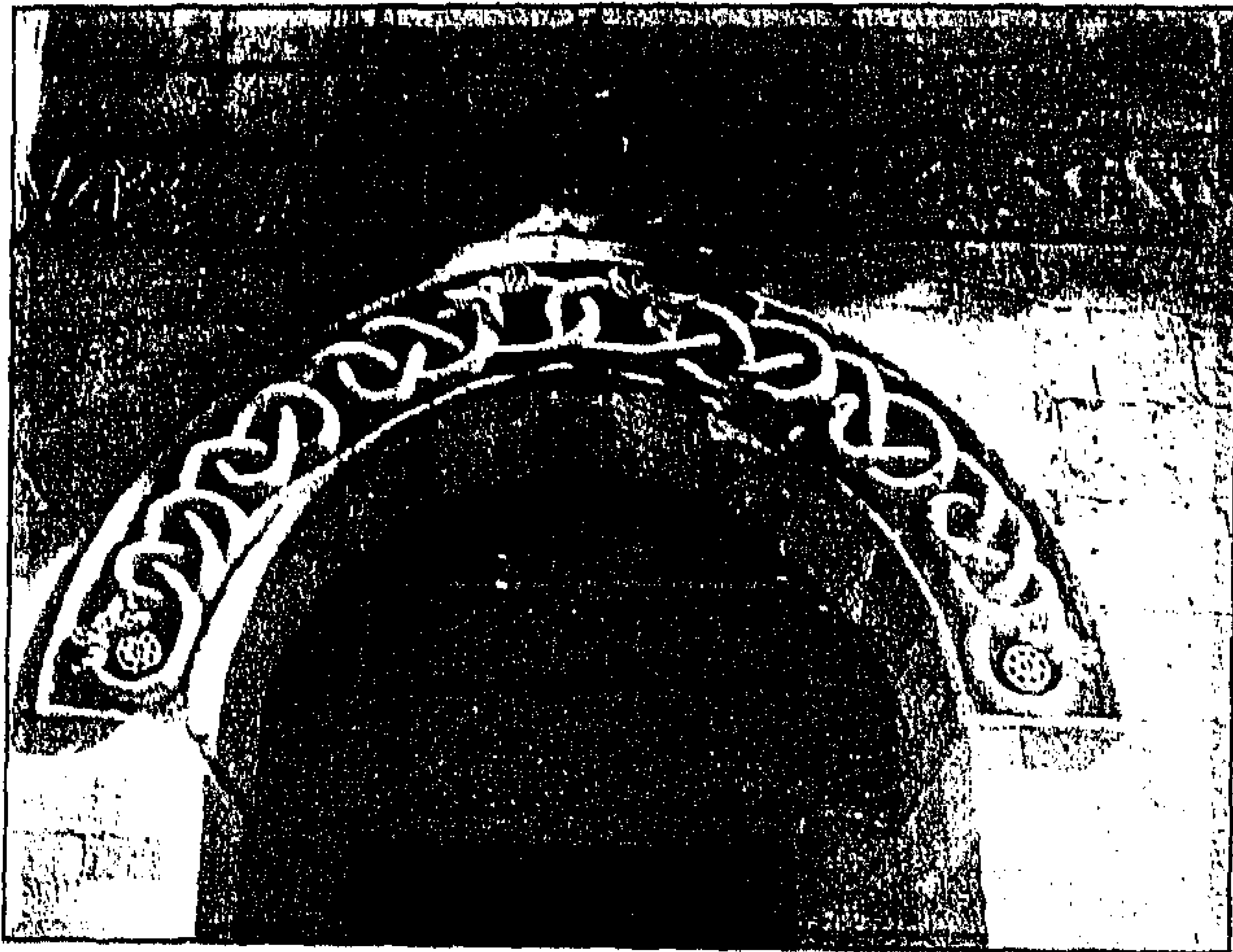
" فمع انتقال عاصمة الخلافة من دمشق إلى بغداد فى عصر الدولة العباسية أبتعد الفن الإسلامي عن التأثر بالتقاليد الفنية الكلاسيكية الغربية و بدأت الأطر الفنية الشرقية الأسيوية تغلب على فنون الحضارة الإسلامية مع تأثير واضح بالتقاليد الفنية الساسانية." (١)

ونجد هذا واضحاً فى شكل (٢٤١) لبوابة بغداد التى تحمل طلاسم وتعاويذ " وكانت هذه البوابة هى آخر الإضافات فى مدينة بغداد فى عهد الخلافة العباسيـة فقد تم بناؤها عام(٦١٨ هـ ، ١٢٢١ م) وبعد أقل من أربعين عاماً

(١) زينب حسن : مجلة اليوم الوطنى مقالة بعنوان الفن الإسلامى .. حوار الإبداع بين الفن والحياة ، شركة المدينة المنورة للطبع والنشر ن سبتمبر ٢٠٠٢.



شكل (٢٤١)
بوابة طلسمان في بغداد عام ١٢٢١ م - دُمرت في ١٩١٧ م



شكل (٢٤٢)
قلعة أو حصن Aleppo - منحوت بشكل تنينين علي البوابة

وبالتحديد عام (٦٥٧ هـ ١٢٥٨ م) سقطت بغداد فى أيدي المغول و انتهت الخلافة العباسية للأبد ، وتم تدمير هذه البوابة عام ١٩١٧ م. وترجع زخرفة البوابة إلى شكل مصاطب متراصة . حيث يبدو أن هناك تنينين لهما ذيلين ملتفين يحيطون بشكل آدمي فى قمة المدخل ."(١)
ويتبع هذا الشكل بوابة أخرى عليها نحت لتنينين آخرين شكل (٢٤٢) .

وبذلك أتخذ الفن اتجاها جديداً ، وقام الطراز العباسي الذى تغلبت عليه الأساليب الفنية الفارسية. وكذلك أزداد الأثر الإيراني فى الإنتاج الفنى الإسلامى مما أدى إلى ظهور طراز فنى جديد هو الطراز العباسى و يمثل الإنتاج الفنى الذى كشفت عنه الحفائر الأثرية التى أجريت فى مدينة سامراء نضج هذا الطراز.

ويرجع فن سامراء إلى ما بين سنة(٢٢١ هـ -٨٢٦ م) وسنة (٢٧٦هـ - ٨٨٩ م)وهى الفترة التى كانت فيها سامراء مركزاً للخلافة العباسية.
وقد أتخذ فن سامراء أيضاً طابعاً دولياً : إذ أنتشر فى سائر أنحاء العالم الإسلامي وذلك بحكم سيطرة الخلافة العباسية فى بداية العصر العباسى على سائر الأقاليم الإسلامية . ولكن لم تلبث الخلافة العباسية أن أنتابها الضعف، فأخذت الولايات المختلفة تستقل عن الخلافة. وأدى هذا الاستقلال السياسى إلى أن صار لكل دولة من هذه الدول طراز فنى إسلامي مستقل ، و بذلك أنقسم الفن الإسلامى إلى عدة فنون إسلامية لكل منها مميزاته الخاصة وإن كان يجمع بينها جميعاً طابع واحد وروح واحد هو الروح الإسلامى العربى ، فمثلاً وجد فى مصر الفن الفاطمى ثم الأيوبى ثم المملوكى فى عصر سلاطين المماليك وفى الأندلس فن أندلسى "طراز أموي غربى" و عقبه الطراز الأسبانى المغربى .أما فى شرق العالم الإسلامى وقد حل محل طراز سامراء الفن السلجوقى .. وهكذا.

ويمتاز الطراز العباسى بتغطية الجدران بالجص المزخرف بزخارف متعددة الأشكال بدأت قريبة من الطبيعة ثم أخذت فى الابتعاد عنها بالتدريج ، إلى أن فقدت الصلة بمصادرها الطبيعية ، وقد استعملت هذه العناصر الزخرفية نفسها فى الحفر على الخشب .

وقد أنتج فى العصر العباسى الخزف ذو البريق المعدني وانتشر فى العراق ومصر وسائر العالم الإسلامى لما كان يمتاز به من جمال يجعله صالحاً لأن يكون بديلاً لأواني الذهب و الفضة .

---

(1) Bernard Lewis : "The World Of Islam" , Thames And Hudson London . P. 97.

الدولة الطولونية(٢٥٤ هـ - ٨٦٨ م)،(٢٩٣ هـ - ٩٠٥ م) :-

إن بعض البلاد التابعة للدولة العباسية أستقل ولاتها بها إثر ضعف الخلافة العباسية . ولكن بالرغم من استقلال هذه الدول (الطولونية ، السمانية ، البويهيه ، الغزنوية) سياسياً عن الخلافة العباسية ، يلاحظ أن الطراز العباسى ظل سائداً فى هذه الممالك بالإضافة إلى طرزهم المحلية . ولقد أنتقل الطراز العباسى إلى مصر على يد أحمد بن طولون فكانت أول دولة مستقلة فى مصر استقلت عن الخلافة العباسية .

فقد ولد أحمد بن طولون فى بغداد و نشأ فى مدينة سامراء ، و جاء إلى مصر عام (٢٥٤ هـ - ٨٦٨ م) فى عهد المعتمد – أخر الخلفاء العباسيين الذين أقاموا بسامراء – كوالى من قبل الخليفة . و لكنه أنتهز فرصة ضعف الخلافة العباسية فأستقل بحكم مصر له و لذريته بعد ذلك ، و أمتد نفوذه إلى الشام فى عام (٢٦٥ هـ - ٨٧٧ م). و أستمر حكم الدولة الطولونية حتى عام (٢٩٣هـ - ٩٠٥م) حين تمكن الإخشيديون من الاستيلاء على الحكم . و برغم استقلال أحمد بن طولون السياسى إلا أنه كان يدين بالطاعة الدينية للخليفة العباسى .

وقد كان أحمد بن طولون أعظم مشجع للفنون و الصناعات ، فلم تلبث المدينة الإسلامية أن خرجت عن الروح البيزنطية التى كانت سارية قبل حكمه . وقد هجر العسكر و أنشأ ضاحية جديدة سميت بالقطائع ، و بنى قصره تحت قبة الهواء (القلعة الآن) ، كما أتخذ غربى القصر ميداناً للفروسية .

و خلف أحمد بن طولون ولده خمارويه فبالغ فى العمارة والفن و أكثر فى الترف و الزينة فى قصره الذى بناه حيث كسى حوائطه بالذهب و نقش عليها صوراً لنسائه و محظياته ، و أعد بالقصر بحيرة من الزئبق وحديقة كتب على بساطها أبيات من الشعر بالنباتات. " و كان لأبيه قصر بالقرب من القاهرة خصص له حجره تسمى " بيت الذهب " علقت على جدرانها تماثيل لأهل البيت و القيام والزوجات . تحمل على رؤسها تيجاناً من الذهب عليها ثياب مرصعاً بالجواهر النفيسة . جاءت هذه القصة فى عدة مراجع نقلاً عن (المقريزى) ومما يذكر أن: عبد الرحمن الثالث (٩١٢ – ٩٦١ م) أعظم ملوك الأندلس ، أقام تمثالاً لزوجته " زهرة " – أحب نسائه إليه . لكن تماثيل خمارويه تدل على حذق الفنانين المصريين وبراعتهم . "(١)

و بقيت هذه التحف حتى جاء محمد بن سليمان ، و بأمر من الخليفة العباسى دمرها ليمحوا كل أثر للطولونيين .

و يلاحظ علماء الآثار الإسلامية " أن الفن الطولونى مستقل فى التاريخ الفنى لمصر ، له صفاته ومميزاته . فإن كان الفن الفاطمى مشبعاً بالتأثيرات الفارسية ،

---

(١) مختار العطار : آفاق الفن الإسلامى " نظرة بعين الطائر " ، دار المعارف ، ص٦.

والعوامل السورية و الطولونية ، مع اقتباسات قليلة عن فنون البربر فى شمال أفريقيا ، وإن كان فن المماليك قد أحتفظ بذكريات فاطمية و سلجوقية ومغولية مع بعض تأثيرات مغربية وأوروبية،فإن الفن الطولونى يكاد يكون قد أخذ كل أصوله عن الفن العراقى الذى ترعرع فى سامراء عاصمة الخلافة العباسية."(١)
فقد حاول الطولونيون بعث طراز إسلامي خاص بهم فى مصر، فتلقوا من العراق كثيراً من التحف الفنية التى مهدت لإنتاج محلى مقتبس مما وجد فى بغداد ، مع تعديل مازال ينمو و يظهر حتى جاء الفاطميون.
فمنذ منتصف القرن (٣هـ - ٧م) " ظهر أسلوب سامراء فى العمارة والفنون التطبيقية كالتحف الخشبية والزخارف الجصية والخزف مع بعض التعديلات المحلية. وقد كانت مصر من الأقطار التى ظهر فيها بشكل واضح أثر طراز سامراء فى العمارة والجص والخزف والخشب."(٢)

ففى "القاهرة الطولونية شهدنا روائع الزخرفة الجصية و الخشبية فى صور من التجريد الهندسى النابض بالحياة وفى لوحات من الخط الكوفى هى فى ما تحمله من ملامح الوجوه و أشكال الكائنات صنو للنحت ." (٣)

الدولة الإخشيدية (القرن ٣هـ - ٩ م) :-

ومصر الفسطاط عاصمة مرة ثانية . حيث كثرت فيها الثورات الداخلية فى البلاد . وحل بها الفوضى و الاضطراب لضعف الخلفاء . فلم يظهر أى آثر للفن أو العمارة أو الصناعة .

الدولة الفاطمية (القرن ٤ : ٦ هـ - ١٠ : ١٢ م):-

يرجع الفاطميون نسبهم إلى الفرع العلوى الذى ينتمي إلى " على بن أبى طالب " و لقد تمكنوا من الاستيلاء على حكم المغرب فى أوائل القرن العاشر الميلادى (أواخر القرن الثالث الهجرى) وذلك بمعاونة قبائل البربر الذين يمثلون أغلبية أهالي شمالى أفريقيا ، ومما ساعد على هذا النجاح ما أصاب الدولة الأغلبية صاحبة الحكم فى تونس من ضعف .
وأتخذ زعيم الفاطميين"عبد الله المهدى" لقب أمير المؤمنين وجعل عاصمته مدينة القيروان فى عام (٢٩٧هـ-٨٨٤ م)،ولكنه فكر بعد فترة فى ترك القيروان عاصمة الأغالبة وشيد لنفسه عاصمة جديدة فى عام (٣٠٣ هـ - ٨٩٠ م) عرفت باسم المهدية. ولما ولى" المعز لدين الله الفاطمى" رابع خلفائهم عرش الخلافة فى

(١) زكى محمد حسن : الفن الإسلامى فى مصر " من الفتح العربى إلى نهاية العصر الطولونى " دار الرائد العربى ، مج ٢، بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م ، ص٢٢.
(٢) حسن الباشا:موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية،مج ٣،أوراق شرقية للطبع والنشر و التوزيع ، بيروت – لبنان ،الطبعة الأولى، سنة (١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م) ، ص١٧، ص ١٨.
(٣) سعاد ماهر محمد ، و آخرون : القاهرة فى ألف عام (٩٦٩ – ١٩٦٩) دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، وزارة الثقافة ، ص ٤٤.

عام (٣٤١ هـ - ٩٥٣ م) تمكن من توسيع رقعة دولته فى شمالى أفريقيا فامتدت من تونس إلى المحيط الأطلسى .
وكان المعز يطمع فى حكم مصر ، فأنتهز فرصة الاضطرابات التى حدثت فى أواخر عهد الإخشيديين و أرسل جيشاً بقيادة " جوهر الصقلي " لفتح مصر ، فنجح فى ذلك بعد أن وصل الفسطاط فى عام (٣٥٨ هـ - ٩٦٩ م).
ولما تم للفاطميين غزو مصر بنجاح نقلوا مركز حكمهم من المهدية إلى عاصمة جديدة شيدها جوهر الصقلي فى مصر سماها القاهرة . و أصبحت عاصمة الخلافة الفاطمية ولا تقل شهرة فى العالم الإسلامى عن مدينتي بغداد عاصمة الخلافة العباسية أو قرطبة عاصمة الخلافة الأموية الغربية .وشملت الخلافة الفاطمية بلاد المغرب والشام وبلاد اليمن وجزيرة صقلية، كما كانت الحجاز مواليه لهم بعض الوقت .

وكان لفتح الفاطميين لمصر آثر كبير فى العالم الإسلامى بصفة عامة وفى تاريخ مصر السياسى بصفة خاصة ، حيث تخلصت فيه مصر لأول مرة فى عهدها الإسلامى من تبعيتها للخلافات الإسلامية التى كان مركزها شبه الجزيرة ثم الشام ثم العراق . ويمكن تقسيم مدة الخلافة الفاطمية التى تزيد عن القرنين إلى فترتين :
الفترة الأولى استغرقت حوالى قرن و امتاز خلفاؤها بقوة شخصيتهم ، وازدهرت فى عصرهم الآداب و العلوم و الفنون.
و **الفترة الثانية** كان خلفاؤها ضعافاً معظمهم أطفال صغار عندما تولوا الحكم مما أتاح الفرصة لبعض الوزراء للاستيلاء على الحكم . وقد أدت منازعتهم عليه فى أواخر عهد الدولة إلى تدخل نور الدين والى دمشق من جهة ، و عمورى زعيم الصليبيين من جهة أخرى لنصرة الوزراء الفاطميين المتنازعين على الحكم ، مما أدى إلى القضاء على الدولة الفاطمية فى عام (٥٦٧ هـ - ١١٧١ م) .

و لقد أستمر الازدهار الفنى فى مصر حتى فى فترة ضعف الدولة الفاطمية وامتدت ثقافتهم و فنونهم خارج مصر ، و أستمر ظهور أثرها فى صقلية حتى بعد أن أستردها ملوك النورمان فى عام (٤٦٤ هـ -١٠٧١ م) ، كما ظل تأثير الثقافة الفاطمية على موطنهم الأصلى فى أفريقيا قائماً بعد أن فقدوا سلطانهم عليها وأستقل عمالهم بحكمها فى القرن الحادى عشر الميلادى .

وكان الفاطميون يدينون بالمذهب الشيعى . فكان فنهم فن شيعى ، " وقد ظهر أثر ذلك واضحاً على فنونهم و صناعاتهم ، و يحتفظ متحف الفن الإسلامى بآيات و تحف و نحت لصور تمثل حياتهم من مناظر للصيد أو الرقص والموسيقى ، و نقوش بديعة للغزلان و الطيور و الجمال تحت الهوادج ، و غير

ذلك من الزخارف النباتية التى تدل على مقدار تفوقهم فى الفنون و الزخارف والعمارة وعلى مبلغ سماحتهم وحبهم للرسم والتصوير ."(١)
وقد أعتبر الفاطميون رسلاً للفن الإسلامى ، فبمجيء الفاطميون " بعث خلفائهم وأمرائهم روح فن جديد ذو طراز مستقل غنى بالرونق والجمال ، وصدق التعبير وتفرُد الشكل ، مما جعله يبدو عصراً متفرداً بما خلفه من تحف خزفية مزينة بزخارف مرسومة بالبريق المعدنى أو المحفورة تحت الطلاء الزجاجي ، أو تحف زجاجية ومعدنية دقيقة الصنع ، أو أخشاب محفورة تزين القصور و المساجد ، وأقمشة من الكتان والحرير و الصوف موشاه بكتابات تاريخية وزخارف عربية نباتية و هندسية .(٢)

أما عن ميدان النحت والتصوير ، فكان الفنانون الشيعيون فى مصر و فارس والعراق فى العصور الفاطمية ، متحررين من الخضوع لفكرة تحريم أو كراهية الإسلام للتصوير . و استباحوا لأنفسهم ما أحجم عنه أهل السنه ، من مزاولة التصوير ، و قد أحجم عنه أهل السنه خوفاً مما جاءت به بعض الأحاديث النبوية من معاقبة المصورين يوم القيامة .
"ولكن الفاطميون الذين كانوا يعارضون أهل السنه فى كثير من الأمور. لم يأبهوا بما أنذرت به تلك الأحاديث ، و زاولوا التصوير على نطاق و اسع ، فصوروا الإنسان و الحيوان و النبات على الخشب و الخزف و الجص و المنسوجات ."(٣)

ولعل أكثر الأقاليم العربية التصاقاً فى تاريخ الفن - مصر و سوريا ، فالملاحظ أن فترات الازدهار واحدة و كذلك فترات التخلف . و أول مراحل هذه الوحدة فى الطراز الفنى كان فى عصر الدولة الفاطمية . فلما فتح الفاطميون مصر سنة ٩٦٩م ثم أستولوا على جزء كبير من الشام ، نشأ على يدهم الطراز المصرى السورى . وقد أمتاز هذا الطراز بكثرة رسم الإنسان والحيوان و الطير وبعض الفروع النباتية ولاسيما الورقة التى تسمى(الورقة الفاطمية) لكثرة ظهورها فى منتجاتهم الفنية .
و يمتاز أيضاً الطراز الفاطمى بالتحف المصنوعة من البللور الصخرى و بخاصة الأباريق ذات الشكل الكمثرى .

وقد نبغ الفاطميون كما سبق أن أوضحنا فى الحفر على الخشب ، و قد بدأ هذا الفن فى عناصره الزخرفية و طريقة حفره قريباً من الطراز العباسى ثم

---

(١) توفيق عبد الجواد : تاريخ العمارة – ٢ – مرجع سبق ذكره ، ص ٢٣٤.
(٢) إبراهيم النجار : "الفن الإسلامى و أثره على التجريد فى التصوير العربى المعاصر" ، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة – قسم النحت – جامعة حلوان ، ص ٤.
(٣) زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس ، مج ٦ ، دار الرائد العربى ، بيروت لبنان ، سنة (١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م) ، ص ٢٠.

تطور تدريجياً مبتعداً عنه ، و أخذ فرع من هذه الصناعة يمثل مناظر الحياة المختلفة ، ووصل فى النهاية إلى حشوات صغيرة ذات أشكال هندسية تعتبر تمهيداً للأطباق النجمية التى أمتاز بها الطراز المملوكى بجانب الحشوات المحفورة بالأشكال الطبيعية .

وقد تفنن الفاطميون فى احتفالات القاهرة و مواكبها ، " وكان لفنون التشكيل دورها فى هذه الاحتفالات ، وقد ذكر المقريزى فى خططه ما كان يعمل بالقاهرة يوم فتح الخليج زمن الفاطميين ، وأشار إلى تماثيل الوحوش من السباع والفيلة و تماثيل الغزلان والزرافات و الصور الآدمية التى كانت تصاغ من الذهب و الفضة والعنبر. هذا بالإضافة إلى ما حفلت به كتب العصر من صور وزخارف."(١)
" أما بالنظر إلى ما يوجد من علاقات بين كلاً من الفن الفارسي والفن المصرى الفاطمى ، من حيث الاهتمام بالأشكال الطبيعية فى زخرفة القصور بصفة خاصة ، باستعمال أشكال حيوانية و طيور و آدميين ، فإننا نجد رسوم هذه الأشكال فى العهود الفارسية الإسلامية ، تكاد تكون نصف تجريدية ، و أقرب إلى أشكالها الطبيعية .. بينما نرى الأثر التجريدى واضح فى كل ما أنتجه الفاطميون ، سواء فى الزخارف الخزفية أو الحفر على الخشب أو المعدن ، و كذا فى أعمال النقش الحائطية ، وغير ذلك فى مختلف الخامات الأخرى .. و هذه الظاهرة الفنية إن دلت على شئ فإنما تدل على أثر المزاج الفنى المتوارث لدى الفارسيين بصفة خاصة .. أما الفاطميون فلا يخرجون عن كونهم متأثرين بهذه النزعة ، رغم احتفاظهم بالتقاليد التجريدية الإسلامية المنبعثة من النزعة الصوفية العميقة الجذور فى البلاد العربية ."(٢)

أما عن علاقة الفاطميين بالأقباط فتبدأ من تولى الفاطميين الخلافة حيث اعتمدوا فى كثير من شئونهم على الأقباط ، و أدى هذا إلى أحياء الحضارة والفنون الوطنية القديمة لدى هذه الطائفة المسيحية ، مما ظهر واضحاً فى كثير من الآثار المعمارية الفاطمية و فنونها الزخرفية . على أن ذلك لم يكن إلا استجابة لروح التسامح الدينى الذى ساد مصر فى كل العصور،ولذلك المجتمع المفتوح الذى تآخى فيه المسيحيون و المسلمون،بل أن هذا التسامح أمتد أيضاً إلى الطائفة اليهودية.

الدولة الأيوبية (٥٦٧ – ٦٤٨ هـ)،(١١٧١ – ١٢٥٠م):-

نشأ صلاح الدين الأيوبى الكردى الأصل فى بلاط " نور الدين زنكى " حاكم دمشق ، وجاء إلى مصر فى صحبة عمه " أسد الدين شركوه " قائد الجيش

(١) سعاد ماهر محمد ، و آخرون : القاهرة في ألف عام ، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥.
(٢) حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، الجزء الأول ، دار الفكر العربي ، ص ص ١٦٧، ١٦٨ .

السورى ، الذى أرسله " نور الدين " لنصرة " شاور " وزير الخليفة الفاطمى " العاضد " ، على الوزير الفاطمى " ضرغام " الذى أستنجد " بعمورى " حاكم فلسطين . ولما أنتصر الجيش السورى على الجيش الصليبى كافأه الخليفة بتقليده منصب الوزارة فى مصر .

و أنتهز " صلاح الدين " الطموح – السنى المذهب – فرصة مرض " العاضد " ونادى باسم الخليفة العباسى فى خطبة الجمعة بدلاً من اسم الخليفة الفاطمي و تمكن بعد موت "العاضد" أخر الخلفاء الفاطميين من الاستقلال بحكم مصر فى عام (٥٦٧ هـ - ١١٧١ م) ، و أتخذ لنفسه لقب السلطان و أسس الأسرة الأيوبية. كما تمكن بعد موت " نور الدين" فى عام (٥٦٩ هـ - ١١٧٤ م) من ضم دمشق إلى مملكته و استولى على حلب في نفس العام. وفى خلال عشر سنوات ضم سوريا و العراق ، و فى عام (٥٨١ هـ - ١١٨٧ م) تمكن من الاستيلاء على أورشليم من المسيحيين ، وأسترد من النورمنديين حكم طرابلس ، وبذلك تكونت لديه مملكه متسعة شملت أيضاً بلاد الحجاز و اليمن .

توفى صلاح الدين في عام (٥٨٩ هـ - ١١٩٣ م) فى دمشق ، فوزعت الدولة بين أفراد أسرته مما أدى إلى أضعافها . و كانت المراكز هى : القاهرة – دمشق – حلب . و أنتهي حكم الدولة الأيوبية لمصر فى عام (٦٤٨ هـ - ١٢٥٠م) بعد أن توفى أخر ملوكهم الصالح نجم الدين أيوب ، و أستبدل بحكام جدد هم المماليك ، كما استولى المغول على العراق وسوريا فيما بعد .

وبانتصارات صلاح الدين على الصليبيين أرتفع شأنه كزعيم مهم فى بلاد العالم الإسلامى ، كما كان لحكمه أثر كبير فى مصر من الناحية الدينية حيث أرجع المذهب السنى مرة ثانية إليها ، و بذلك توثقت علاقتها مع الدول التى تدين بهذا المذهب ولقد تميز عهد الأيوبيون بجيش قوى يشمل خليطاً من الفرسان العرب والترك و الأكراد.

و كانت الدولة الأيوبية فى مصر عاصمتها القاهرة و أصبحت المركز الرئيسي فى مصر من الناحية الاقتصادية و الفنية ، و امتدت المبانى فى القاهرة حتى اتصلت بالفسطاط، وزخرت بالمباني العالية التى ارتفعت إلى أربعة طوابق. وكانت القاهرة قبل ذلك تقتصر على كونها مقر بلاط الخلفاء الفاطميين ، أما الزعامة الاقتصادية فكان مركزها مدينة الفسطاط فى عصر الفاطميين والعصور السابقة لها.
أما عن الفن فتميز العصر الأيوبى بروائع الحفر على الخشب و العاج والعظم وبالعناصر الهندسية و النباتية و الآدمية برغم مذهبهم السنى.

دولة المماليك (١٢٥٠ هـ - ١٥١٧ م):-

عاصرت الدولة الإيلخانية * و الدولة التيمورية *١ دولة المماليك فى مصر و سوريا و كانت المماليك من سلالة الحرس التركى الخاص بسلاطين الأيوبيين وهم دولتان دولة المماليك البحرية أو الأتراك ، و دولة المماليك البرجية أو الشراكسة.

١- دولة المماليك الأولى (٦٤٨ :٧٩٢ هـ) ، (١٢٥٠ : ١٣٩٠ م)
والمعروفة بدولة المماليك البحرية و عاصمتها القاهرة .

٢- دولة المماليك الثانية (٧٨٤ : ٩٢٣ هـ) ، (١٣٨٢ : ١٥١٧ م)
والمعروفة بدولة المماليك الشراكسة أو " البرجية " ، و القاهرة هي العاصمة ففي الوقت الذى تمكن فيه المغول من بسط نفوذ هم على الجزء الشرقي من العالم الإسلامى (العراق وإيران)، نجد أن العالم الإسلامى الغربي (مصر وسوريا) كان تحت سيطرة عنصر تركى عرف بأسم المماليك ، و يرجع أصلهم إلى قبائل التركمان الرحل التى استوطنت بلاد القوقاز و آسيا الصغرى و تركستان و بلاد ما وراء النهر . وكانوا فى أول عهدهم أرقاء يشتريهم الحكام المسلمون من أنحاء العالم الإسلامى من أسواق آسيا ، ثم يقومون بتربيتهم تربية عسكرية ليكونوا حرساً خاصاً . وهذا النظام كان متعباً منذ العصر العباسي ، كما قام الأيوبيون فى فترة حكمهم لمصر و سوريا بشراء أعداد كبيرة منهم للاستعانة بهم فى محاربة الصليبيين و قد تزايد عددهم فى أواخر عهد الدولة الأيوبية فى فترة حكم الملك الصالح نجم الدين أيوب – أخر سلاطين الدولة الأيوبية (٦٣٨ : ٦٤٧ هـ) ، (١٢٤٠ : ١٢٤٩ م) فشيد قلعة لسكناهم فى الروضة ومن ذلك اكتسبوا أسم " المماليك البحرية " .

وقد أستفحل أمر المماليك بعد أن تولوا مناصب قيادية فى الدولة الأيوبية ، وأشتد نفوذهم و سطوتهم بمساعدة زوجته " شجر الدر " على تولى الحكم لفترة بسيطة ، حيث لم يتوانوا عن قتلها حينما حانت لهم الفرصة لذلك، وأسسوا دولة المماليك البحرية فى عام (٦٤٧ هـ - ١٢٥٠ م) . ولكنهم كانوا دائمي التنازع فيما بينهم على تولى السلطة مما نتج عنه تناوبهم على حكم قصير سريع لمصر .

---

*الدولة الإيلخانية : أسسها هولاكو أحد أبناء جنكيز خان من " المغول " فى إيران و ازدهر حكمها فيما بين سنة(١٢٥٦ – ١٣٥٣م) ، و شمل نفوذها بلاد العراق و جزءاً من آسيا الصغرى . فقد أستجاب المغول سريعاً للحضارة العظيمة التى ازدهرت بين الشعوب المغلوبة فأعتنقوا الإسلام ، و أختصوا الدين والأدب و الفن برعاية كريمة سامية.

*١ الدولة التيمورية : لم يستتب حكم تيمورلنك و خلفائه (١٣٧٠ – ١٥٠٠م) إلا فى خراسان وبلاد ما وراء النهر و عظمت إبان حكمهم أهمية سمر قند و بخارى و غدت عاصمتهم هراه مركزاً للعلوم و الفنون و الآداب الإسلامية ، على أنه لم يكن لفتوحات تيمورلنك من الاستقرار ما كان لفتوحات جنكيز خان.

و بالرغم من هذا التشاحن الداخلي فقد اشتهرت مصر فى عهدهم بفترة انتصارات حربيه رائعة على الصليبيين . كما أنقذت مقاومتهم الباسلة للمغول و هزيمتهم لهم فى موقعة عين جالوت فى عام (٦٥٨ هـ - ١٢٨٠ م) ؛ الأراضي المصرية من تدمير كان يمكن أن يصيبها من هؤلاء الغزاة الذين بدءوا فى الزحف من العراق غرباً إلى بلاد الشام ، وكان هذا الانتصار تحت قيادة الأمير بيبرس البندقدارى .

أستمد السلطان بيبرس من هذه الانتصارات هيبة و قوى فى فترة حكمه لمصر و سوريا من عام (٦٥٨ : ٦٧٦ هـ) (١٢٦٠ : ١٢٧٧ م) ولقد وطد دعائم الحكم المملوكي فى مصر بخلافة عباسية صورية مركزها القاهرة ، ولقد توصل إلى ذلك بتشجيعه لأحد الأمراء العباسيين على الإقامة فى مصر . بعد أن تمكن من الفرار من بطش المغول فى بغداد ، و بذلك صارت مصر مرة ثانية مركزاً للخلافة الإسلامية بعد أن دمرت بغداد ، و كان لذلك أثر كبير فى الحياة الدينية و الثقافية فى مصر خصوصاً بعد أن دب الضعف فى الحكم العربي الموجود فى أسبانيا والمغرب. و قد انتهى حكم دولة المماليك البحرية لمصر وسوريا فى عام (٧٨٤ هـ - ١٣٩٠ م) على يد طائفة أخرى من المماليك الشراكسة الذين يرجع نسبهم إلى بلاد الشركس و جورجيا ، و كان عددهم قد كثر فى عهد السلطان المملوكي " قلاوون " (٦٧٨ : ٦٨٩ هـ) ، (١٢٧٩ : ١٢٩٠ م) حيث قام بشراء أعداد كثيرة منهم أسكنها فى أبراج القلعة مما أكسبهم اسم المماليك البرجية . إلا أنهم تمكنوا بعد أن قويت شوكتهم من الإطاحة بحكم دولة المماليك البحرية ، و كونوا دولة المماليك البرجية تحت زعامة السلطان برقوق و استمروا فى حكم مصر و أجزاء من سوريا حتى الغزو العثماني لمصر فى أوائل القرن السادس عشر الميلادي.
وبذلك كانت مصر مقراً للخلافة العباسية فى العهد المملوكي . وقد أدى ذلك إلى ازدهار الحياة الثقافية و النهضة الفنية بصفتها أهم مركز فى العالم الإسلامى.

و للفترة المملوكية أهمية خاصة في محيط تطور الفن الإسلامي في الجزء الجنوبي من العالم الإسلامي ، حيث ظهرت في مصر و سوريا عناصر من الفنون التركية التي أدخلها المماليك ، و يعد ذلك خطوة مهمة ترتب عليها انقلابات فنية جوهرية في الفن الإسلامي الموجود في هذه المنطقة . و لقد أخذ الفنان في مصر من هذه العناصر التركية بعض الأساليب الفنية و مزجها بتقاليد فاطمية محلية ، و انبثق من هذا اسلوب فني مملوكي جديد . كما ظهرت أيضاً بعض العناصر المغولية المعاصرة للفن المملوكي .

و قد أسس المماليك دولة قوية استطاعت أن تناهض المغول و الصليبيين مناهضة حاسمة ، و كذلك جددوا في بناء القاهرة و جملوها بكثير من العمائر البديعة ، و نلاحظ أن غالبية الآثار المعروفة لنا في هذه الأيام منقوش عليها

أسماء سلاطين المماليك ، و خاصة أسم السلطان الناصر بن قلاوون الذي تولي الحكم ثلاث مرات في المدة بين عامي (١٢٩٣- ١٣٤٠م) . فكانت للصانع و الفنان مكانته و شخصيته ، و ينال علي عمله التقدير .
و نلاحظ ميل أمراء المماليك إلى حياة الترف ، و ملئ القصور بالأثاث النفيس و التسابق ببناء القصور و المساجد و المدارس و الأضرحة ، و اقتناء كل ما هو جميل و نادر ، و تحسنت صناعة التحف النحاسية المكفتة بالذهب و الفضة ، و المشكاوات من الزجاج المموه بالمينا ، و أنواع الخزف والفخار المطلي ، و كذلك الأخشاب المطعمة بالعاج و الأبنوس و المشربيات وغيرها من الصناعات الفنية التي تشهد بطابع فني محلي يمثل هذا العصر ، ويدل على ذوق رفيع و مهارة ظاهرة .

"و ظهرت عناية العصر المملوكي بالتماثيل ، فأمر الخليفة المتوكل أحمد بن محمد الحاسب بعمارة المقياس بجزيرة الروضة أن يصنع سبعاً من الرخام وضع علي وجه حائط فوق القناة المطلة علي النيل علي المقدار الذي إذا بلغ ارتفاعه ستة عشر ذراعاً دخل الماء فيه .
و أقام الظاهر بيبرس تماثيل أسود أربعة علي قنطرة الخليج بالقاهرة ، و كانت هذه التماثيل تلفت أنظار الرحالة ، و قد و صفها عبد الغني النابلسي في رحلة " الحقيقة و المجاز " .
و كانت مباني الغوري و ما فيها من روائع الفن من خواتيم أعمال هذا العصر ومن روحه المتألق قبل أن تخفت أنفاس القاهرة التي أرسلت عبيرها الفني خلال قرون زادت عن الخمسة صنعت مجد القاهرة الغني في عصرها الإسلامي. " (١)

عهد الأتراك أو عصر الدولة العثمانية (٦٨٠ : ١١٣٤هـ) (١٢٨١: ١٧٣٠ م) :-

بعد زوال حكم السلاجقة الأتراك لآسيا الصغرى في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي إثر هجوم المغول علي بلادهم ، حل محلهم عدد من الحكام المحليين الاتراك ، و كان من بين هذه الأسر التركية التي استوطنت آسيا الصغرى في القرن الثالث عشر الميلادي ، أسرة أصل موطنها أرمينيا تمكنت من الاستيلاء علي مقاليد الحكم في تركيا . و ترجع تسمية العثمانيين إلى مؤسس الأسرة "عثمان بن طغرل" الذي خلف والده في حكم الإمارة التي أقطعها السلاجقة إياه عندما ساعدهم ضد الغزو المغولي . و قد كون السلطان عثمان بعد وفاة والده أسرة تركية حاكمة و حارب هو و خلفاؤه الإمبراطورية البيزنطية التي بدأ الضعف يدب فيها.فاستولى خليفته "أورخان" (٧٢٥-٧٦٤هـ،١٣٢٤-١٣٦٢م) علي بورصة وأزنك وأدرنه ، وامتدت رقعة الدولة العثمانية بعد ذلك بسرعة

(١) سعاد ماهر محمد ، و آخرون : القاهرة في ألف عام ، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥ .

بتمكن العثمانيون من إخضاع معظم بلاد العالم الإسلامي الغربي لهم . و تخلل ذلك بعض الغزوات لتركيا قامت بها الأسرة التيمورية في أوائل القرن الخامس عشر في عهد السلطان "بايزيد" .

و كذلك أستولي "محمد الفاتح" علي القسطنطينية عاصمة البيزنطيين في عام ١٤٥٣م بعد هزيمتهم ، و أتخذها عاصمة للإمبراطورية الجديدة (حالياً اسطنبول) . و أنتزع "سليم الأول" مصر و سوريا من المماليك في عام (٩٢٢ هـ - ١٥١٦ م) و اتخذ لنفسه لقب خليفة المسلمين . و لقد اتسعت الإمبراطورية العثمانية في أواسط القرن السادس عشر الميلادي ، فشملت جنوب شرق أوربا بالإضافة إلى العراق و الشام و مصر ، إلا أن الضعف دبّ إلى الإمبراطورية العثمانية في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي .

و بذلك أصبحت للدولة العثمانية مكانه دينية في العالم الإسلامي خصوصاً بعد أن ظفرت بالسلطة الدينية و السياسية . و أخذ الفن في تركيا مظهراً جديداً بعد أن غزا "محمد الفاتح" مدينة القسطنطينية مركز الآثار البيزنطية ، فتأثر الفن الإسلامي في تركيا بهذا الطراز البيزنطي ، و قام علي يد الأتراك العثمانيين طراز فني تميز بكونه ملتقى تيارات مختلفة ، تيار بيزنطي في العمارة، و تيار إيراني أثر في الخزف و النسيج و التصوير ، و تيار أوربي ظهر في القرن السابع عشر عندما زاد اتصال الحكام العثمانيين بالبلاد الأوربية ، و زار القسطنطينية عدد من فناني الغرب . و لقد امتد الطابع الفني الذي وجد في العاصمة القسطنطينية إلى جميع مراكز العالم الإسلامي التابعة للدولة العثمانية مثل دمشق و بغداد و القاهرة و تونس و الجزائر ، و كانت الأعمال الفنية التي تنجز في المراكز التركية تصدر إلى جميع بلاد الإمبراطورية العثمانية ، كما صُدِرت إلى الأسواق الأوربية .

و بذلك عادت مصر ولاية عثمانية مرة أخري يحكمها والي عثماني في اسطنبول حتي أسرة محمد علي باشا " الدولة الحديثة " الذي أعاد لمصر هيبتها وكيانها من قبل ، و القاهرة عاصمة يحكمها هو و أبناؤه و أحفاده حتي قيام ثورة ٢٣ يوليو١٩٥٢ م .

وقد " ساد حكم الأتراك كساد فني عام ١٥١٧ م في مبدأ الأمر في جميع البلاد المصرية ، تناول جميع الصناعات و الحرف . و يرجع السبب في ذلك إلى عاملين رئيسيين : **أولهما** إرسال رجال الفن الي الآستانة ، **ثانيهما** الفقر الذي حل بالبلاد من بذخ و إسراف المماليك أثناء حكمهم في حياتهم الخاصة و العامة ، وبما أقاموه من تحف فنية رائعة استنفذت ثروة البلاد وتركتها في فقر مخيف. وأستمر الحال كذلك مدة طويلة إلى أن عادت للبلاد ثروتها المالية والفنية واستتب

الأمن بعد الفوضى التي عانت البلاد من جرائها الكثير ." (١)

مصادر الفن الإسلامي :-

" بدأ اسلوب إسلامي ناشئ ينمو تدريجياً مشتقاً علي الأخص من مصدرين فنيين : و هما الفن البيزنطي ، و الفن الساساني . و يلاحظ اقتباس التعبيرات الفنية من هذين المصدرين و وجودهما جنباً إلى جنب في الآثار الإسلامية الأولى ، مثل فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس (٦٩١ – ٦٩٢ م) وواجهة قصر المشتي التي ترجع إلى القرن الثامن ، و الصور المرسومة على جدران قصير عمره (حوالي سنة ٧١٢ م) ." (٢)

و نجد التأثير بالأساليب الفنية الفارسية على الفنون الإسلامية مثل كثرة رسوم الإنسان و الحيوان علي التحف " فقد اكتشفت مصلحة الآثار المصرية عام ١٩٣٢ م مجموعة من الصور مرسومة علي حوائط " حمام فاطمي " بمنطقة عين الصيرة و يرجع تاريخه إلى القرن الرابع أو الخامس الهجري .
و نري في صناعتها تأثيراً فارسياً واضحاً ، حيث نجد في إحداها شكل (٢٤٣) صورة لأحد الأشخاص يحمل كأساً بيده اليمني علي النحو الذي نراه كثيراً علي نقوش الخزف و الأواني الساسانية ، و في الأخرى شكل (٢٤٤) رسم لطائرين متقابلين تعلوهما فروع نباتية ." (٣)

و كذلك كانت الآثار المسيحية فى مصر و سوريا و العراق مصدراً لعدد من الموضوعات التى وجدت فى آثار العصر الإسلامي الأول ، فالفن المسيحي المصرى أو القبطي معروف لنا من المنحوتات و المنسوجات التى ترجع إلى ما بين القرنين الثالث و السابع الميلادى .
و أيضاً تأثر الفن الإسلامي بالزخارف المسيحية الشرقية المحفورة على العاج والمجوهرات . ويلاحظ من طريقة حفر بعض هذه الحشوات ، المحلاة بفروع العنب و الزاخرة بأشكال الحيوان والطيور أن النحت غائر و تبدو زخارفه كالمفرغة .
وكذلك من الموضوعات القبطية من أشكال آدمية و مناظر مأخوذة عن الأساطير اليونانية و الرومانية المصورة باسلوب طبيعي يحاكى التقاليد الهيللينستية .
وقد حلت المناظر المسيحية و صور القديسين و المتعبدين محل الموضوعات

---

(١) توفيق عبد الجواد : تاريخ العمارة-٢-" العصور المتوسطة و الأوربية و الإسلامية "، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٤٢ .
(٢) م.س ديماند : الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد محمد عيسي ، مراجعة و تقديم : أحمد فكرى ، دار المعارف – القاهرة ، الطبعة الثالثة ، سنة ١٩٨٢ م . ص ٢٤ .
(٣) زكي محمد حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس ، مج ٦ ، دار الرائد العربي ، بيروت لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م ، ص ٢٢ ، ص٢٣ .



شكل (٢٤٣)
نقش علي الجص وجد في العصر الفاطمي بجهة أبي
السعود- محفوظ بدار الآثار العربية



شكل (٢٤٤)
أجزاء من نقوش جصيه وجدت في حمام فاطمي بجهة
أبي السعود - محفوظة بدار الآثار العربية

الهيللينستية التي فيها محاكاة للطبيعة وهذا فى القرن الخامس الهجري.
على أن فتح العرب لمصر لم يقضى على الفن القبطي ، و إنما أستمر فى الازدهار حتى القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلادى .

وكثير من العلماء فى العهود الماضية أدركوا مدى تأثير الفن الساساني فى تكوين الفن الإسلامي و يدل ذلك على الآثار التى وجدت فى المدن الساسانية أمثال المدائن بالقرب من بغداد ، و كش بالعراق ، و دمغان ببلاد إيران ، وخاصة فى الزخارف المحفورة على الجص ، تلك الزخارف التى نجد فيها كثيراً من أصول الزخرفة الإسلامية فى العصور الأولى .
فكثيراً ما اقتبست الأشكال المجنحة من الفن الساساني فى الزخرفة الإسلامية الأولى كما نرى في شكل (٢٤٥).

ومن أروع التحف المعدنية الساسانية الأواني الفضية التى قوام زخرفتها مناظر للصيد و الحيوان و الطيور كشكل(٢٤٦)، كذلك مناظر القتال مثال على ذلك شكل(٢٤٧) الذي يمثل " طبق من الفضة مرسوم علية حصار القلعة ، فالأوعية من هذا النوع كانت شائعة جداً فى العهد الساساني و لكنها استمرت لمدة قرن بعد الفتح الإسلامي " (١)
وكذلك تأثر الفن الإسلامي – إلى حد ما – فى تطوره بفنون الإيرانيين و صناعتهم كما تأثر بفنون قبائل الترك الرحل فى شرق إيران و وسط آسيا .
فظهرت التأثيرات الإيرانية بتشكيلاتها المجسمة على هيئة طيور وحيوانات والتي استخدمت لأغراض متنوعة منها المباخر والشمعدانات ذات الزخارف المفرغة شكل(٢٤٨).

و اكتسبت الفنون الإسلامية عناصر و أساليب زخرفية جديدة لم تكن معروفة للمسيحيين أو للفن الساساني، وذلك بفضل الاتصال بهذه القبائل المتنقلة .
ومن أمثلة ذلك طريقة الحفر المائل (المشطوف) التى ظهرت فى فن المنحوتات الحجرية و الجصية و الخشبية فى أوائل العصر العباسي،وهى طريقة معروفة فى الزخارف المحفورة على الخشب والعظم والبرونز والذهب فى فنون قبائل السيت بسيبيريا وترجع إلى عصور مختلفة يصل بعضها إلى القرن الثالث الميلادي .
إضافة إلى ذلك فإن هناك ينابيع ثقافية أخرى أسهمت بقوة في هذا المضمار.فالحضارة اليمنية – بلا شك – قد احتلت مكانة ممتازة فى مجالات الهندسة المدنية و تخطيط المدن ، وثمة تماثيل صغيرة و تحف برونزية ترجع

(1) Dvid Talbot Rice: “Islamic Art” , Thames And Hudson, 1965,P. 54.

إلى حضارة سبأ و حمير . وأيضاً أفادت من حضارة الفرس ، ومن الحضارة الصينية التى كان لها بعض التأثيرات غير المباشرة من خلال العلاقات التجارية بين العرب قبل الإسلام و بعده ،" فكان التأثير ظاهراً فى الزخارف و منتجات الفنون الزخرفية دون العمارة لأن التحف الصينية المنقولة هى التي تأثر بها الفنانون فى ديار الإسلام ."(١)

ومن هذه التأثيرات الواضحة ما يظهر فى مقابض و أرجل التحف و الأواني المعدنية التى على هيئة الحيوانات و الطيور ،وأيضاً ظهرت رأس التنين الصينية كأحد العناصر التشكيلية فى صناعة التحف المعدنية الإسلامية ، و استخدمت رأس التنين كعنصر مكمل فى البناء الشكلي لتمثال على هيئة أسد رابض وحورها الفنان كطرف للذيل كما في شكل (٢٤٩) .

فالتنين يرجع إلى الفن الصيني و يرمز لشارة من شارات الملك فى الصين ، وكذلك العنقاء والطيور الخرافية على البورسلين الصيني ، فقد وجدت قطع كثيرة من الخزف الصيني أو من خزف حاول فيه المصريين تقليد الخزف المصنوع فى الشرق الأقصى .

فقد أخذ الفنانون المسلمون من الأساليب الفنية العمل على محاكاة الطبيعة بدقة وإتقان فى رسوم الحيوانات المختلفة و الزهور و النباتات . و المعروف أن الشرق الأدنى كان منذ العصور القديمة غنياً فى استخدام الزخارف الحيوانية و كانت هذه الزخارف مما ورثته الفنون الإسلامية و لكن المسلمين كانوا لا يعنون فى البداية برسم الحيوان صورة مطابقة لطبيعته و معبرة عن أجزائها المختلفة تعبيراً صحيحاً من الوجهة العلمية ، و لذا كانت صور الحيوان عندهم جافة وقد تبدو مشوهه أو غير طبيعية وقد يصعب تمييز الحيوان الذى قصد الفنان رسمه أو عمل التحفة على شكله . " ولكنهم ، بعد أن تأثروا بدقة الصينيين فى رسم الحيوان ، والطير وصلوا منذ القرن الثامن الهجرى (١٤ م) إلى تقليد الطبيعة تقليداً صادقاً ، فاكتسبت رسوم الحيوان فى التحف الإسلامية قسطاً وافراً من الإتقان و الرقة و المرونة ، كما أخذ الفنانون المسلمون عن الصين رسوم الطير يسبح فى الهواء فيكسب الصورة حياة و حركة ." (٢)

أما العلاقة المباشرة فتتمثل فى الفتح العربى على يد " قتيبية بن مسلم" وإقامة مجتمع مسلم فى جزء منها ، ولا يزال مسلمون يعيشون بها حتى الآن بشعائرهم وعادتهم.

---

(١) سيدة إسماعيل كاشف : علاقة الصين بديار الإسلام ، مجلة كلية الآثار – جامعة القاهرة ، العدد ١ ، سنة ١٩٧٦ ، ص ٦٤.

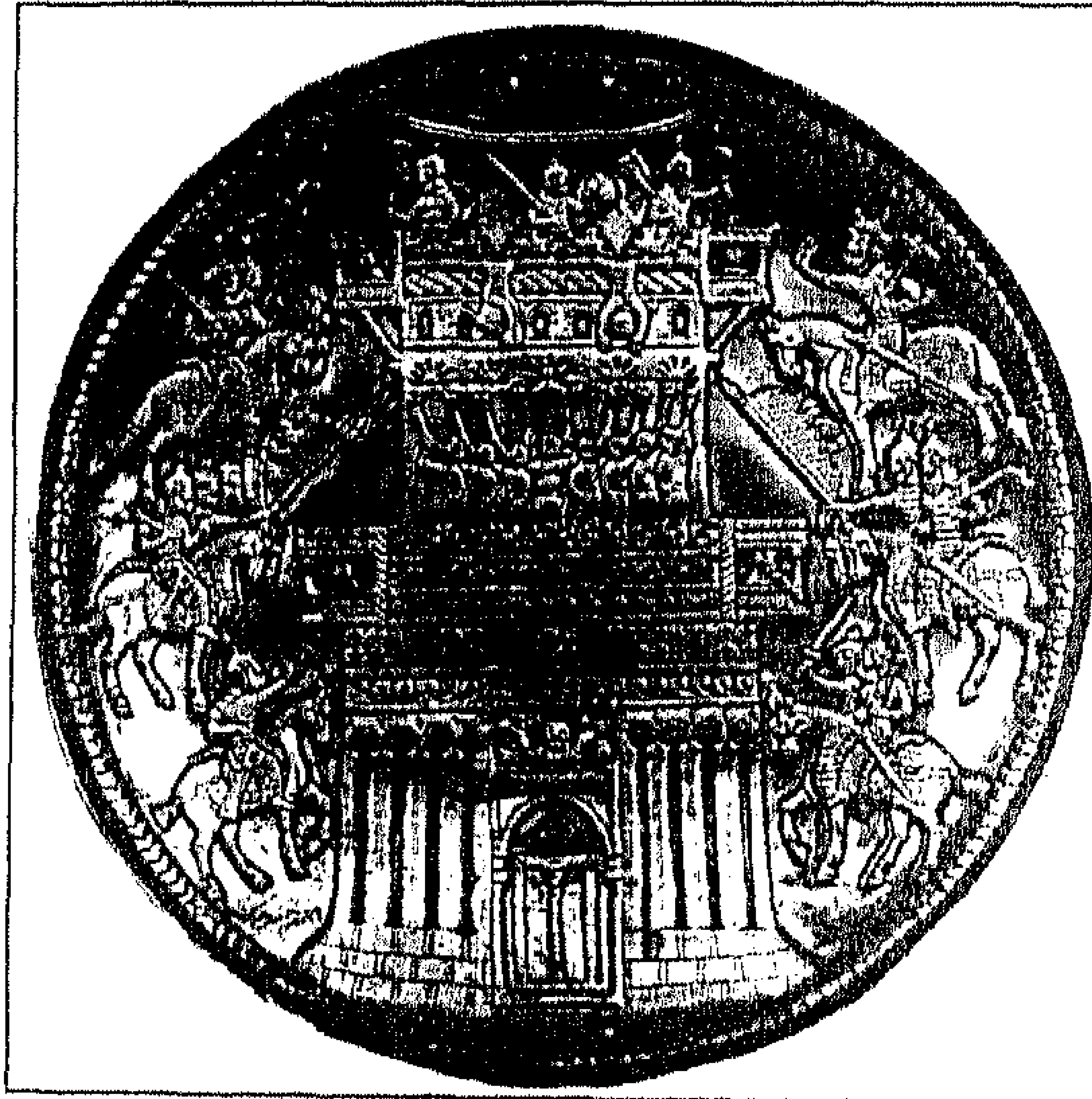
(٢) زكى محمد حسن : " الصين وفنون الإسلام " ، مج ٩ ، دار الرائد العربى ، بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م . ص ٣٩ .



شكل (٢٤٥)
إبريق من البرونز - إيران - القرن العاشر الميلادي - متحف الأرميتاج بلننجراد



شكل (٢٤٦)
طبق كبير من الفضة المطلي بالذهب - إيران -
القرن العاشر الميلادي - متحف الدولة ببرلين



شكل (٢٤٧)
طبق من الفضة عليه منظر لحصار القلعة - القرن (٩-١٠ م)



شكل (٢٤٨)
مبخرة من البرونز علي شكل " سنور " - من خراسان
بإيران - (١١٨١ - ١١٨٢ م) - متحف لننجراد



شكل (٢٤٩)
تمثال من البرونز علي هيئة أسد - مصر القرن (٥ هـ - ١١م) - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

وكذلك تأثر الفن الإسلامى بالفن الهندى بالعديد فقد جاء بالألعاب مثل لعبة الشطرنج (البيدق) العاجى على شكل فارس مسلح من بلاد فارس القرن (٣-٤ هـ،٨-٩م) شكل (٢٥٠) .

و بأتساع رقعة العالم الإسلامى ، اتخذت الحضارة منحنى أخر فقد سايرت الركب فى الفنون و العمارة فى إمبراطوريتها الكبرى ، وغطت أسبانيا و صقلية وجنوب إيطاليا و فرنسا ، وشمال أفريقيا التى فرضت فنونها العربية على أوروبا أيام دولة المرابطين والموحدين وبنى مرين،"ولا شك أن هذا الانفتاح على الغرب قد أفاد أيضاً الفن الإسلامى . وإذا كان الفن الإسلامى قد أستلهم بعض عناصره من الفنون السابقة ، فإن هذه العناصر والتقاليد لا تنمو فى المجتمعات الجديدة بنفس الطابع دون أن تتأثر بظروف الحضارة والبيئة الجديدة. فإن تحرره وقدرته الخلاقة على امتصاص النافع وإعادة صياغته فى قوالب جديدة جعلت منه مصدراً كبيراً وفريداً من مصادر الحضارة الإسلامية." (١)

فقد جمع هذه العناصر ثم أختار ما لا يتعارض مع أحكام الدين الجديد وأبعد منها ما نص على كراهيته ، ثم مزج ما يلائم منها ذوقه العربى .
وقد استغرقت هذه العملية من جمع و استبعاد ومزج ، ثلاثة قرون تقريباً أصبح للفن الإسلامى بعدها مميزاته الخاصة التى تكاد لا تخطئها العين.

خصائص الفن الإسلامي : -

" قال كريستى (A. H.Christie) " إن الفن الإسلامى أخذ مسحته الروحية من بلاد العرب بينما أنسجته المادية تكونت فى بلاد أخرى حيث كان الفن قوة حيوية عظيمة " .و ليس ممكناً أن نلخص فى أحسن من هذه العبارة خصائص هذا الفن الذى يكاد يكون دولياً بعد أن ورث الفنون الساسانية و البيزنطية ."(٢)

١- فن ابتكاري أصيل:

لم يقم هذا الفن على التقليد بل على الابتكار و التنويع فى الفنون المختلفة التى عالجها و كذلك رقته و مهارته و إيمان الفنان بعمله و صبره على الوصول إلى أعظم النتائج ، فالفنان بالرغم من قدرته على نقل الأشياء الطبيعية كما هى

---

(١)أحمد عبد العظيم جاد : ملامح التحوير فى الفن الإسلامى ومدى تأثيره فى النحت المعاصر، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ــ قسم النحت ــ جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٨، ص ٢٠.

(٢) زكى محمد حسن : " الفن الإسلامى فى مصر " من الفتح العربى إلى نهاية العصر الطولونى ، مج ٢، دار الرائد العربى ، بيروت ــ لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م، ص ٨١.

لكن هذا الاتجاه بعيد كل البعد عن روح الفنان المسلم و هذا جعله يبتكر فى زخارفه إلى حد الإتقان .

٢- تأثره بجوهر العقيدة الإسلامية:

فالفن الإسلامى الذى أنتشر فى الأقاليم العربية ما هو إلا صياغة جديدة للفنون السابقة للإسلام بعد أن تأدبت بآداب الإسلام وتشربت بروحه ، فلا شك فى أن فنون الإسلام تأثرت بجوهر العقيدة الإسلامية التى وجهها القرآن الكريم والسنة. و نستطيع أن نلمس ذلك فى كل ما أنتجه الفنانون المسلمون فى مختلف البقاع الإسلامية ، ومن هذه المبادئ و المثل ما يأتى :-

*** البعد عن الترف و تحويل الخسيس إلى نفيس :**

فهذه العقيدة لا تميل إلى الانصراف فى الترف باعتبار أن الحياة عرضاً زائلاً ، وما عند الله خير و أبقى، فنشأت حلول ابتكاريه رائعة تحقق المبادئ التى نستشعرها فى جوهر العقيدة للموائمة بين هذه المبادئ و بين الثراء الذى يعيش فيه الخلفاء و الأمراء و التجار، فابتكر الفنان العربى الخزف ذى البريق المعدني وبدلاً من استخدام الذهب فى النقوش و ترصيعه بالأحجار الكريمة ، استخدم الخشب أو الجص أو الخزف أو الفخار " كغطيان القلل". فاستطاع الفنان أن يحيل هذه الخامات الرخيصة – بما أصبغه عليها من زخارف دقيقة و ألوان جميلة ومزاوجة بين الخامات – إلى أعمال فنية رائعة .

فقد جاء فى صحيح البخارى عن الرسول (ﷺ) : " لا تشربوا فى آنية الذهب والفضة ولا تأكلوا فى صحافها فإنها لهم فى الدنيا و لنا فى الآخرة".

*** كراهية تصوير الكائنات الحية:**

حيث جاء هذا التحريم لانصراف المسلمين عن عبادة الأوثان التى كانت منتشرة آنذاك . فلم يهتم بمطابقة الأشكال النحتية و التصويرية للشكل الظاهرى ولكنه قام بتجريد هذه الأشكال و حورها فجاءت صياغته للأشكال بأسلوب جديد يتماشى مع العقيدة الإسلامية .

*** مخالفة الطبيعة :**

كان رسم الكائنات الحية شائعاً فى الوطن العربى قبل الإسلام ، وكان يبتعد عن المحاكاة أو يقترب منها ، ولكنه لم يستهدف المحاكاة الحرفية التى نراها فى الفن الأغريقى و الرومانى .

و عندما أشرق الإسلام بنوره على العالم و قضى على عبادة الأصنام وما يتصل بها من عبادات ، و كانت أبرز وسائل العقيدة الجديدة هى تحطيم الأصنام وإزالتها. نشأت كراهية طبيعية لكل عمل يذكر بهذا الماضى وهذا الشرك بالله ممثلاً فى هذه الأصنام . " فحينما فتح رسول الله (ﷺ) مكة دخل الكعبة ، وأمر بالأصنام المقامة فيها فحطمت جميعاً ، و أزال ما بداخل الكعبة من صور وتماثيل



شكل (٢٥٠)
رجل الشطرنج " البيدق" من العاج - علي شكل فارس
مسلح - من بلاد فارس - القرن (٢-٣ هـ ، ٨-٩ م)

وبعد ستة عشرة شهراً من هجرة الرسول (ﷺ) إلى يثرب أصبحت الكعبة قبلة المسلمين ." (١)
و أيضاً من أبرز معالم الدين الجديد خلو المساجد و أماكن العبادة من التماثيل والصور و الكائنات الحية .

وقد وضح الباحث عطا أحمد محمد سلطان فى رسالة الماجستير أن هناك بعض التشكيلات النحتية لحيوانات و طيور ظهرت بها بعض الثقوب و التفريغ من الداخل و فى ذلك تحقيق لأثر الفكر الإسلامى على الفنان عند تعبيره الفنى المجسم وعدم تمثيل الطبيعة و مضاهاتها لكل ما فيه روح ، فتحقق الثقوب قيمة فنية تتعلق بالملمس السطحى ، و كذلك التفريغ الداخلى للمجسم يحقق الوظيفة المطلوبة من الشكل أيضاً ، أنظر الأشكال(٢٥١:٢٥٦).

فالشكل (٢٥١) لأرنب برى يعدو، يلاحظ ظهور التأثيرات الفكرية للعقيدة الإسلامية فتتمثل فى وجود ثلاث ثقوب بجسم الأرنب عند البطن و الفم المفتوح والمؤخرة متحدان فى القطر ، كذلك ظهور ثقب كبير أسفل الذيل و الفم المفتوح ، و بذلك يكون الفنان قد حقق قيمة تشكيلية نفعية فى إطار الفكر الإسلامى المتمثل فى عدم تمثيل كل ما فيه روح. وذلك بتفريغ الشكل من الداخل.
و شكل (٢٥٢) لأرنب برى ، يلاحظ وجود ثقب دائري فى المنتصف ليؤكد خلوه من الروح ، و بهذا يتضح تأثير العقيدة .
و كذلك شكل (٢٥٣) لرأس أسد حيث يلاحظ وجود ثقب فى مواطن مختلفة للتمثال ، عند أعلى الجبهة و آخران عند العينين و يوجد ثقب أخر فى بطن هذا التمثال لتثبيته فوق قاعدة نافورة ، و بذلك تتحقق القيمة الفنية النفعية فى إطار تحقيق القيم الفكرية الإسلامية التى أثرت على التشكيل .
و شكل (٢٥٤) لظهر تمثال وعل ، فيلاحظ فيه ظهور ثقب عند الظهر ناتج عن تأثير الفكر الإسلامي على التشكيل ، و كذلك تغطية جسم التمثال بمجموعة من الزخارف النباتية من أسفل لأعلى الجسم .
و أيضاً شكل (٢٥٥) لبروش على شكل طائر من البلور الصخري – يلاحظ وجود ثقوب نافذة داخل الجسم فى أماكن منها الرأس و الصدر و ذلك راجع إلى تأثير الفكر الإسلامي على الفنان ، و كذلك حور العين إلى دائرة ، وكرر هذه الدائرة فى ترديد إيقاعي على كتلة الجسم.
و كذلك شكل (٢٥٦) لمبخرة أو رأس إناء على شكل حيوان به تفريغات و يلاحظ استخدام الفراغات كحلول تشكيلية للرأس نابعة من الفكر الإسلامى و ليتحقق الغرض الوظيفي .

---

(١) أحمد رجب محمد على : المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه فى الفن الإسلامى ، الطبعة الأولى ، الدار المصرية اللبنانية ، بدون تاريخ ،ص ٣٣.

وقد أرجع البعض ذلك التفريغ فى هذه المجسمات لعدم تعارض هذه الأعمال الفنية مع تعاليم الدين الإسلامي و بهذا فللإسلام هنا دوره الأساسي من حيث نظرته الشمولية للأشياء فى الوجود والتي أثرت بدورها فى المنتجات الفنية.*

*** الانصراف عن التجسيم و البروز :**

فالفنون الإسلامية لا تستهدف البعد الثالث أى العمق لكنها تبحث عن العمق الوجداني فنلاحظ فى زخارف الأبواب و أنواع الزخارف الأخرى حيث تقودنا بعض الزخارف إلى زخارف أخرى فى داخلها ثم تقودنا هذه بدورها إلى زخارف ثالثة بما يوحي للرائي أنه ينتقل من مستوى فكرى إلى مستوى فكرى أخر .

" و الانصراف عن التجسيم قد دفع الفنان العربي إلى أن يغطى تماثيله وصورة الآدمية و الحيوانية بشبكة من الزخارف التى من شأنها أن تمتص مادة الجسم و تحيلها إلى وحدات زخرفية تبعث المسرة و تخرجها عن طبيعتها الآدمية والحيوانية. " (١)

وهو اتجاه تستهدفه النظرة الصوفية التى تميز فنون الشرق ، و نجد هذا فى الصقر البرونزي شكل (٢٥٧) بمتحف برلين ، و العقاب البرونزي شكل (٢٥٨) من العصر الفاطمي وفى كلا المثالين نجد على صدر الصقر زخارف متعددة من الفروع النباتية و الدوائر ، وفيها الحيوانات الصغيرة كالطيور و الأرانب .. أما فى تمثال عقاب " بيزا " فنرى زخارف محزوزة تمثل حيوانات صغيرة و كتابات عربية . وكذلك بالنسبة للزخارف المحفورة أو البارزة ، نلاحظ أن الفنان المسلم لم يبالغ لا فى تعميق الحفر و لا فى بروزه.

" فالنتوء و البروز نادران فى الرسوم الإسلامية ، إذ انصرف الفنانون عن التجسيم إلى تغطية المساحات برسوم سطحية؛ و لكن التلوين و التذهيب خففا من وطأة هذا النقص " (٢)

و بمقارنة هذه الزخارف المنحوتة بالزخارف فى الفنون الغربية التى تكاد تكون كاملة التجسيم – نجد أن الفنان العربي يحتاج إلى قدرات ابتكاريه أكثر من القدرات التى يبذلها الفنان فى عملية النقل أو المحاكاة .

---

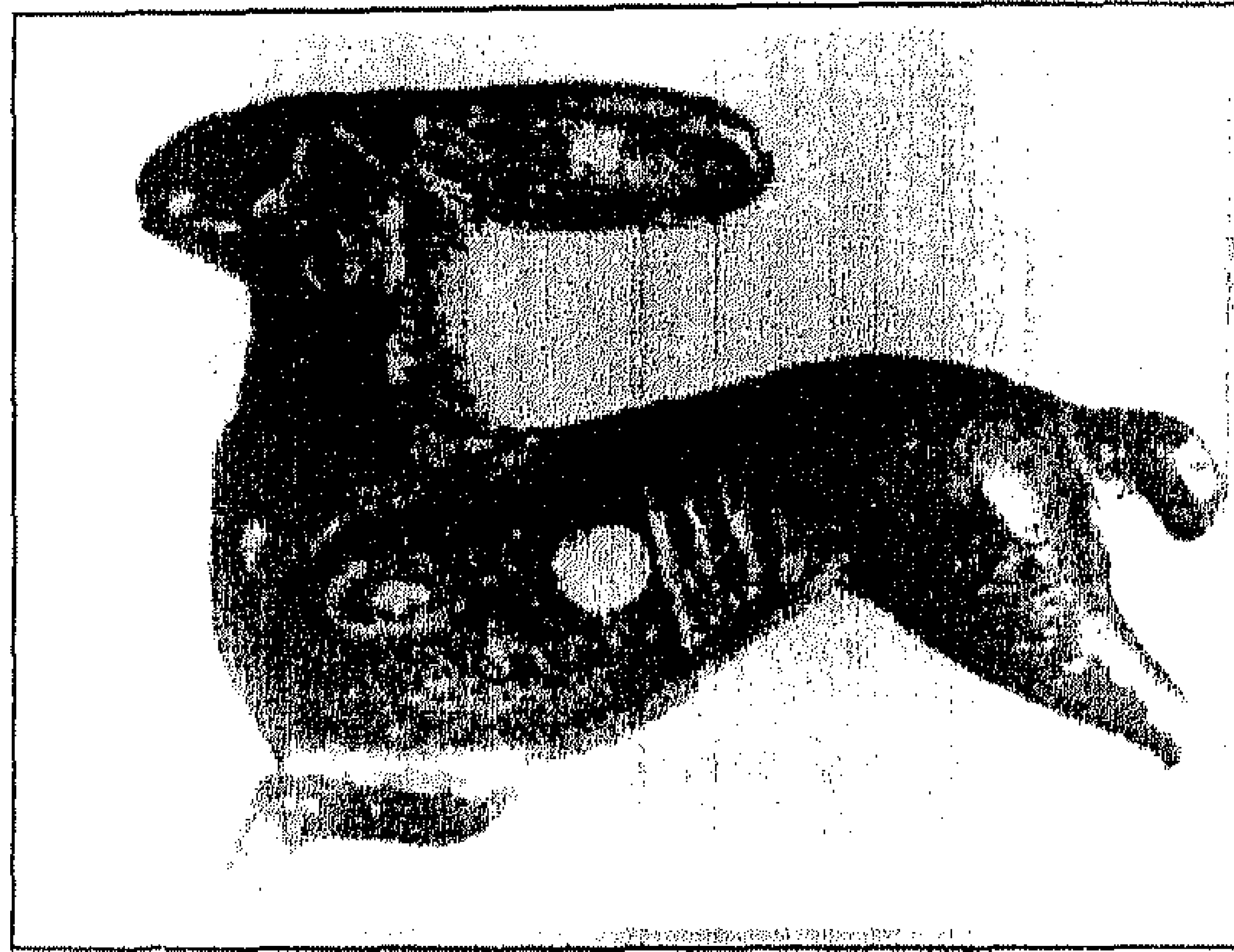
* عطا أحمد محمد سلطان : الطيور و الحيوانات فى المجسمات الفاطمية كمصدر لإثراء الرؤية فى مجال النحت بالتربية الفنية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية التربية الفنية – قسم النحت – جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٦ م ، ص ٢٠ : ٢٣.

(١) أبو صالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام ، ص ص ١٤٨، ١٤٩.

(٢) زكى محمد حسن : فى الفنون الإسلامية ، المجلد السابع ، دار الرائد العربي ، بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م ، ص ٤٤.



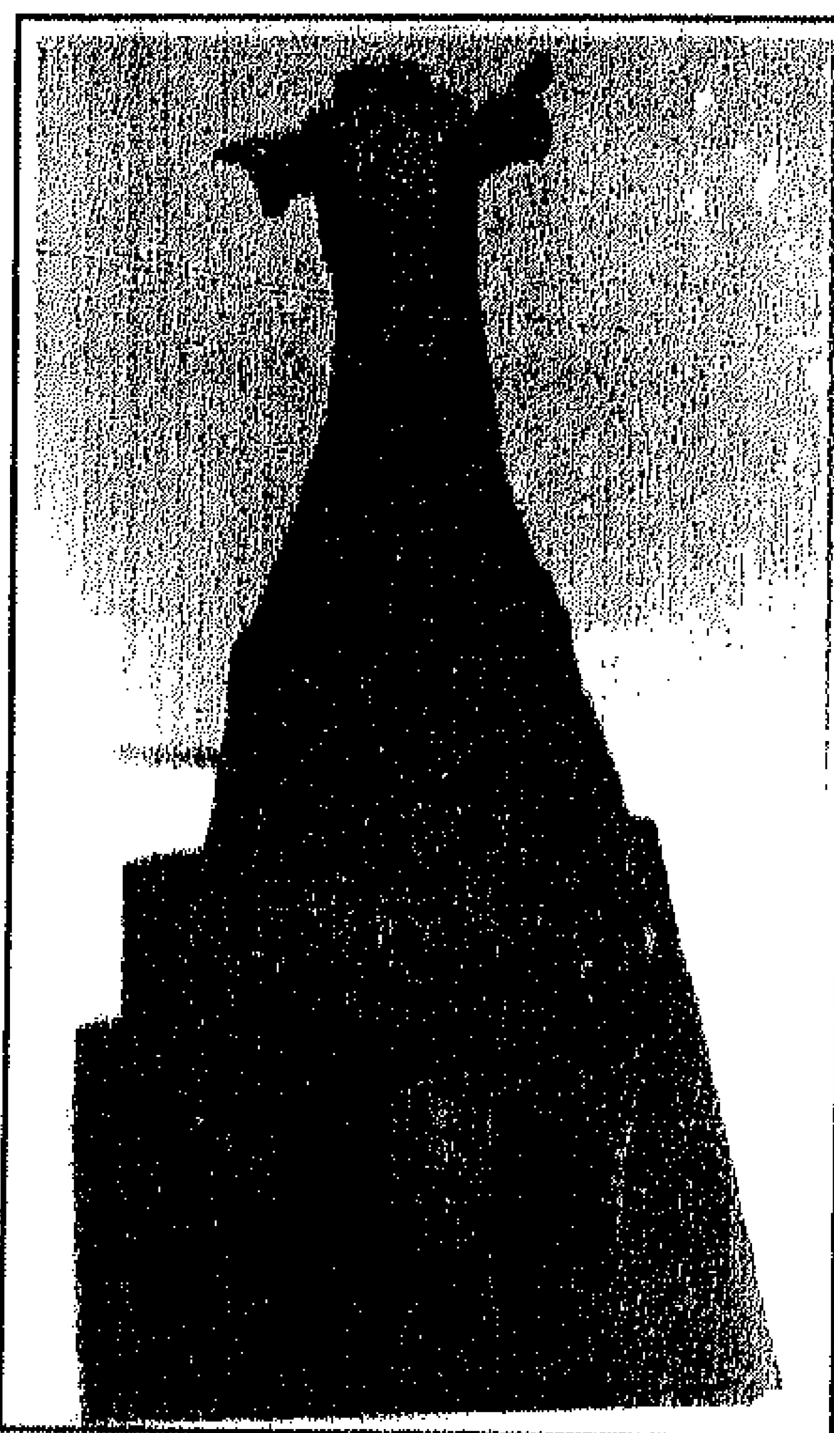
شكل (٢٥١)
أرنب يعدو من البرونز- المتحف الإسلامي بالقاهرة



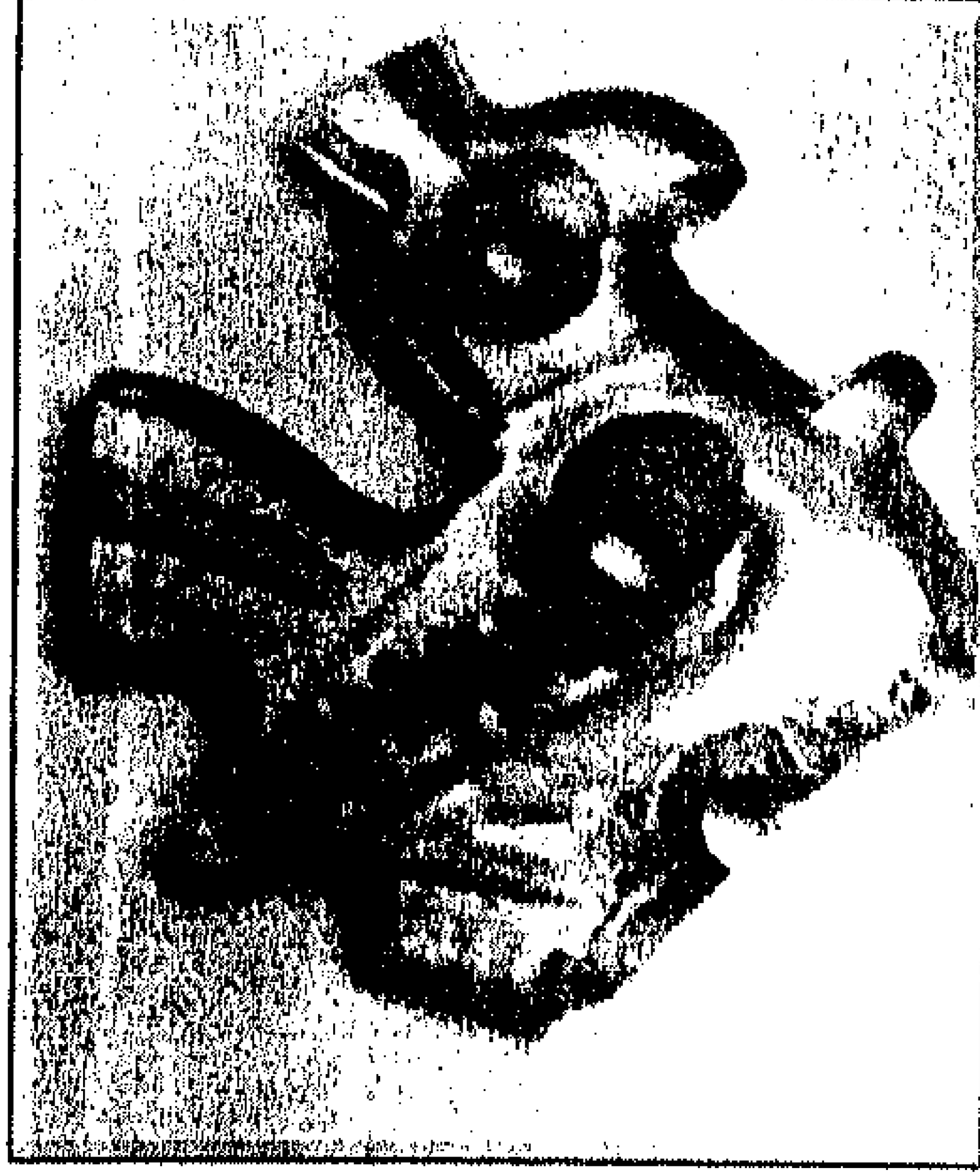
شكل (٢٥٢)
أرنب بري يعدو من البرونز " نصف قالب مصبوب" - مجموعة " كير " - المتحف البريطاني



شكل (٢٥٣)
رأس أسد من البرونز - المتحف الإسلامي بالقاهرة



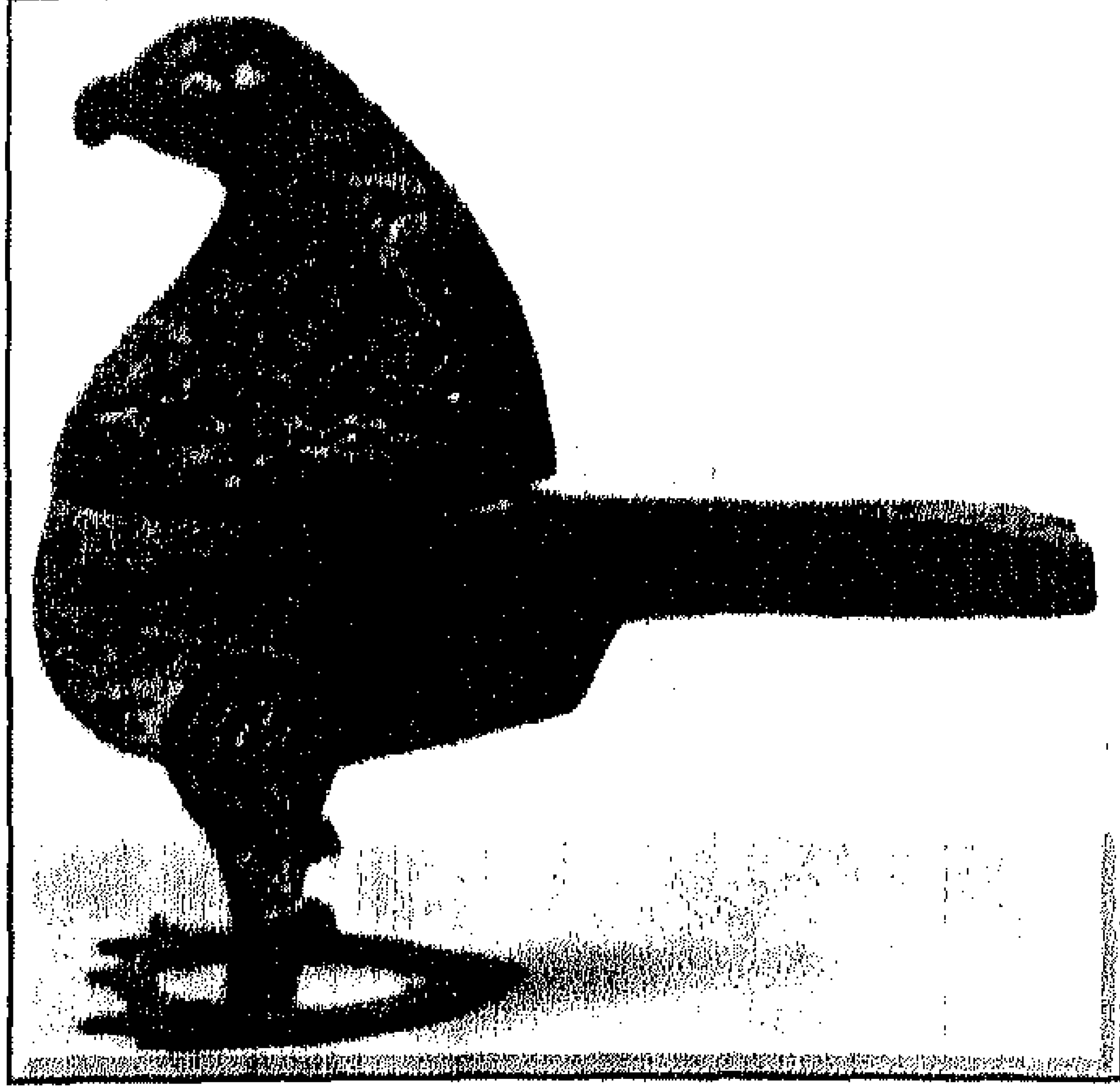
شكل (٢٥٤)
ظهر تمثال وعل من البرونز - المتحف الإسلامي
بالقاهرة



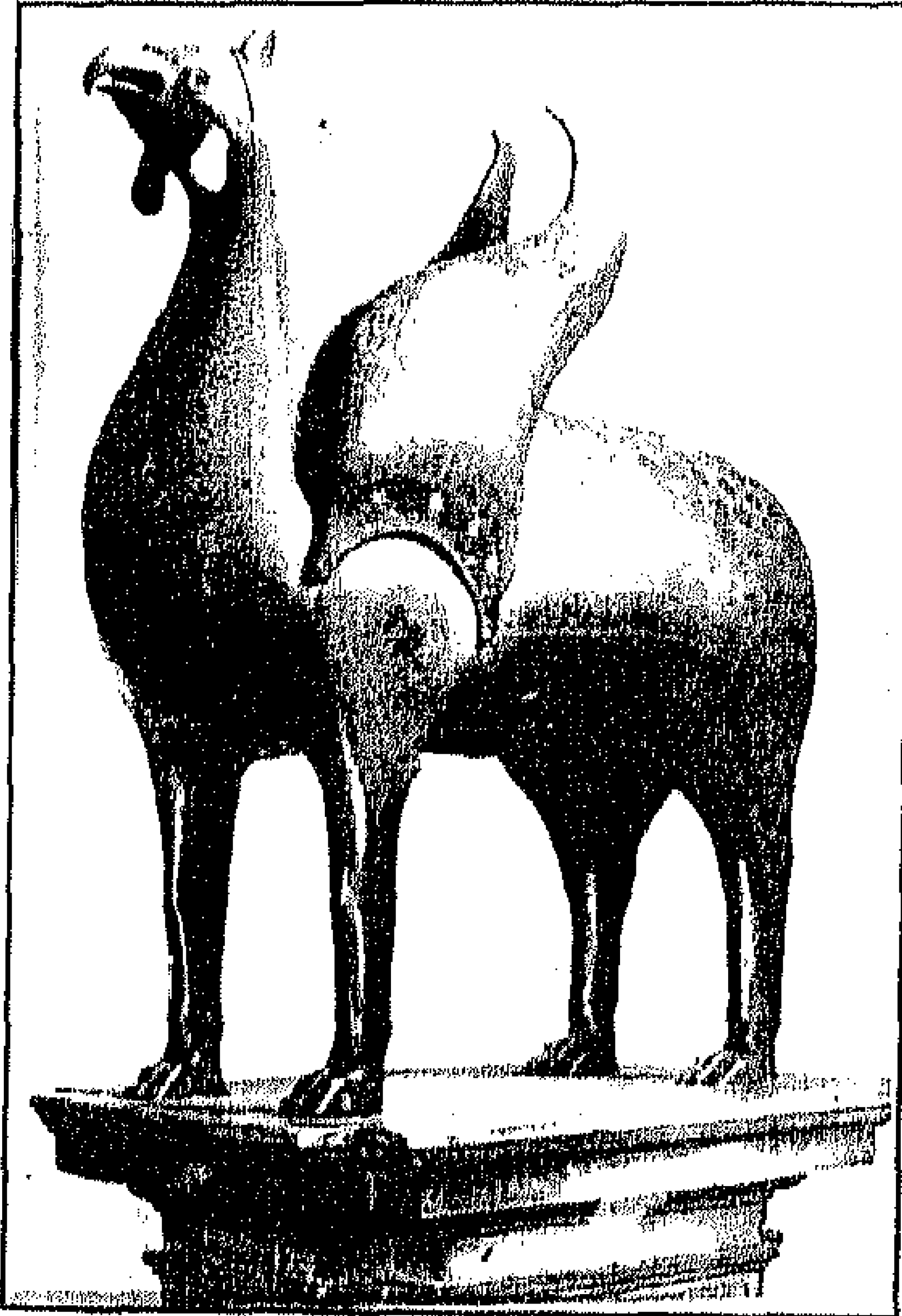
شكل (٢٥٥)
بروش علي شكل طائر من البللور الصخري - المتحف الإسلامي بالقاهرة



شكل (٢٥٦)
مبخرة أو رأس إناء من الفخار - المتحف الإسلامي بالقاهرة



شكل (٢٥٧)
مبخرة من البرونز - خراسان - إيران - بالمتحف الآثري في طهران



شكل (٢٥٨)
نافورة من البرونز تمثل عنقاء (جرايفون) من العهد الفاطمي - القرن الحادي عشر الميلادي - متحف كامبو سانتو - مدينة بيزا إيطاليا

و الفنان العربي فى انصرافه عن تجسيم الأشياء ، و التجسيم المبالغ أو الوثيق تراه يقنع بأن يومض إلى النتوء و الصور التى فيها عُرى لا يتمادى فى إبراز ملامحها ، سوى إضافات واهية خارجية ، إنما هى مخايل " زينة " تلحق بفضول كون يحيط به الباطل . " ويقول " فييت " إن الفنان المسلم ينصرف عادة عن النقش و الحفر إلى التزويق السطحي الخالي من النتوء أو البروز . " (١)

٣- التنوع و الوحدة :

فهناك ظاهرة تبرز شخصية الفن الإسلامى ، وهى تقسيم السطح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة كما فى شكل (٢٥٩).
وداخل هذه الأشكال نجد الوحدات الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية والأشكال الحية ، و قد يجمع فى المساحة الواحدة مجموعة من هذه الأنواع .
" كما نلاحظ أيضاً الانتقال المفاجئ غير المتوقع من عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة إلى عناصر أخرى من أشكال الحيوان إلى الأرابيسك ، ومن الخطوط الهندسية المستديرة إلى الخطوط المستقيمة . " (٢)
و التنوع و الوحدة هى من أهم صفات العمل الفنى الناجح ، لأن كل و حدة من الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية هى كاملة فى ذاتها . وهى أيضاً متكاملة مع سائر العناصر التى تجمعها المساحة الكلية . ويقول " فييت " : إن الفنان المسلم يطالعنا فى جميع تفاصيل أثره على اجتهاد متواصل ، ينفى الاكتفاء بالمظهر الأول فهو سلسلة من الأوضاع الزخرفية ، يتقن الفنان كلاً منها لنفسه ، و يصرف النظر عن مجموعه الكلى .

٤- تصوير المحال :-

فمخالفة الطبيعة و اللامحاكاة تؤدى حتماً و بخاصة للفنان المسلم الذى يهوى الاستطراد إلى خلق أشكال جديدة لا نظير لها فى الطبيعة إطلاقاً ، فنجد ارتباطاً واضحاً بين الأساطير الشعبية و فنون التشكيل من حيث معالجة الأشكال الحيوانية المركبة أو الخرافية ، وهو فى هذا يسير على هدى الآية القرآنية فى سورة النحل رقم ٨ " و يخلق مالا تعلمون " و نجد أمثلة كثيرة لأشكال الطيور و الحيوانات المركبة من الأشكال الخرافية لا نظير لها فى الطبيعة ، كشكل (٢٦٠) لطائر برأس آدمي.
و أيضاً عندما كان الفنان المسلم يستخدم الكتابات فى زخرفة أعماله الفنية ، كانت النهايات العلوية لها مصورة على أشكال أشخاص كأنما تمارس الحياة اليومية

---

(١) أبو صالح الألفي : الفن الإسلامى" أصوله و فلسفته ومدارسه " ، دار المعارف لبنان – الطبعة الثانية، ص٩٥.
(٢) رانده عبد الكريم الخطاط : " فيسفساء العمائر الإسلامية بمدينة القاهرة فى العصر الأيوبى و المملوكي و العثماني فى الفترة من ٥٦٩ إلى ٩٢٣ هـ " ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة – قسم العمارة- جامعة حلوان ، ٢٠٠٢ م ، ص ١٢.

شكل (٢٦١)، " وهذا الأسلوب في معالجة الكتابة على هذه الهيئة البشرية يؤكد اتجاه الفنان الكامن إلى تصوير المحال وهو غاية من غايات الفنان المسلم في معالجته للكائنات الحية." (١)

٥- الهروب من الفراغ :

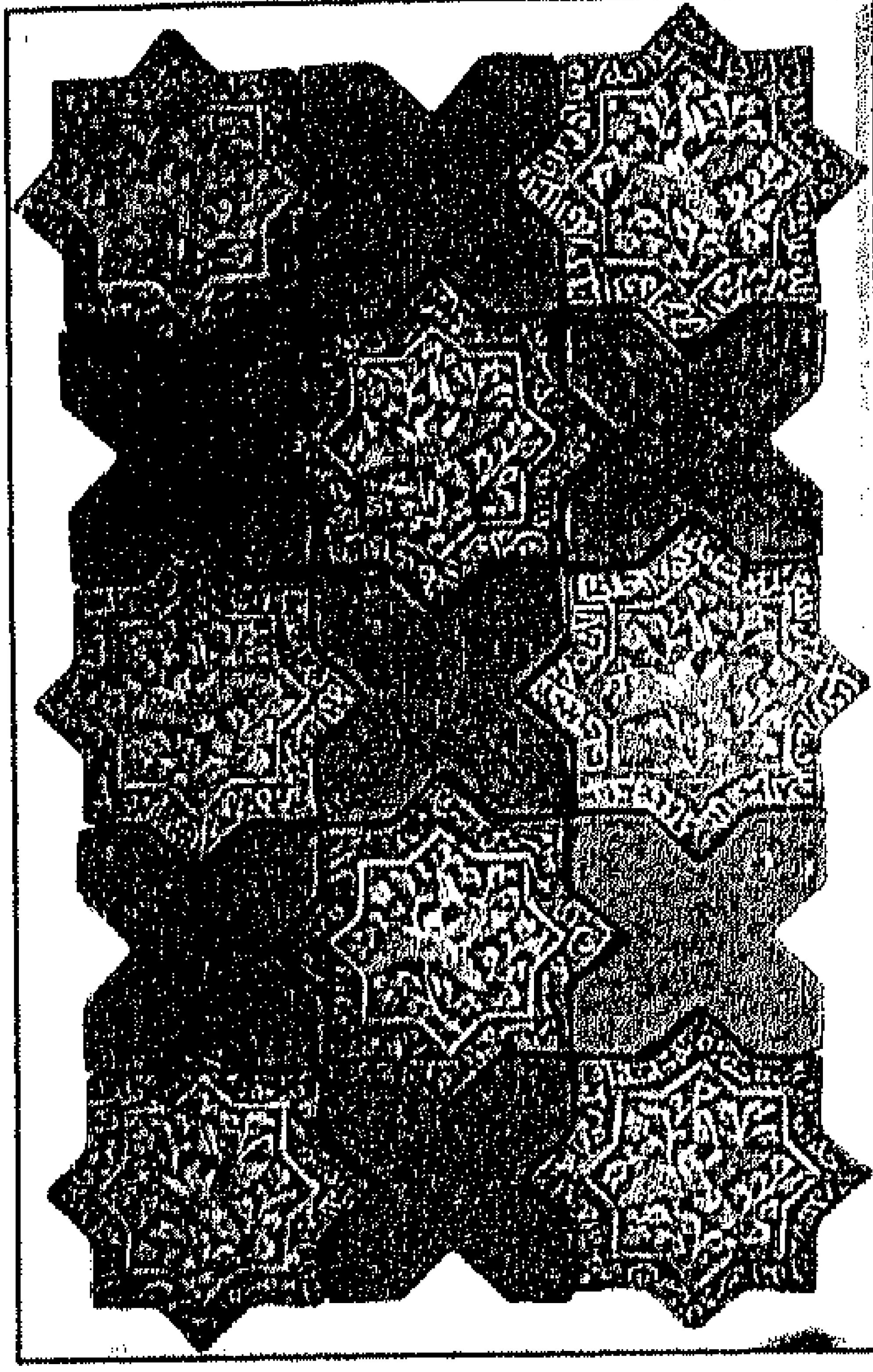
إن الفنان المسلم حين يتعامل مع مادته الخام يؤمن تماماً بأنه يستخرج منها مواطن الجمال التي أودعها فيها الله(سبحانه وتعالى) ومن ثم فهو يحاول دائماً أن يظهر هذا الجمال الباطن الموجود في كل ما حوله من أشياء ومخلوقات.

فالفراغ بمعنى العدم غير موجود في الإسلام . و الكون ملئ بمخلوقات تسبح بحمده، و يدفعنا تسبيحها الجميل إلى رؤية الجمال فيها مما يستنطق ألسنتنا بالتسبيح بحمد الله.فالفراغ الذى يهدف إلى تجسيد المثال كما نراه في الفن الإغريقي و النحت المعماري لا وجود له ، لأن الكون كله مثال للجمال ، و التعددية في المخلوقات هي الدليل على وحدة الخالق. والفراغ الذى تتعامل معه الكتلة الحجرية الإغريقية هو محاولة لمحاكاة الخالق وإنتاج نموذج بمعايير يظن الكائن البشري في عجلته و ظلمه لنفسه أنها المثال والنموذج ، بينما الفنان المسلم في إدراكه لخلو الكون من الفراغ يستدعي الجمال الموجود في تعددية أشكال المخلوقات و في الانحرافات و الإختلالات عما يعتقد البشر أنه السواء .

وقد أكثر الفنانون المسلمون من الزخرفة فاستخدموها في تجميل مصنوعاتهم المختلفة و تزيين منتجاتهم الفنية من معمارية و تطبيقية و تشكيلية . حتى أنهم اتهموا ظلماً بالمبالغة في هذا المجال ، بل أن البعض حاولوا أن يفسروا حب الفنانين المسلمين للزخرفة بأنه مظهر للتعبير عن الخوف من الفراغ فأكثروا من الزخارف في أعمالهم الفنية حتى غطى السطح كله بالزخارف ، و حتى لا يبقى مكان خالٍ أو فارغ وذلك تلبية لنزعة الخوف من الفراغ الكامنة في نفسه.
" ومثل هذا الرأي واضح الخطأ بحيث لا يحتاج إلى تفنيد أو رد إذ ما الذى يدعو الفنانين المسلمين دون غيرهم من الفنانين إلى الخوف من الفراغ ؟ . ومع ذلك فمن الملاحظ أن كثيراً من الأعمال الفنية الإسلامية سواء كثرت أو قلت قد استخدمت بحيث حققت أكثر ما يمكن من الجمال و القيمة الفنية . ولو حذف شئ منها لأدى ذلك إلى نقص في جمالها ، و تقليل من قيمتها الفنية .
و الحق أن الفنانين المسلمين لم يستعملوا الزخرفة استعمالاً عشوائياً لمجرد الرغبة في استعمالها ، و لكنهم استخدموها بطريقة مدروسة بقصد إضفاء الجمال."(٢)

---

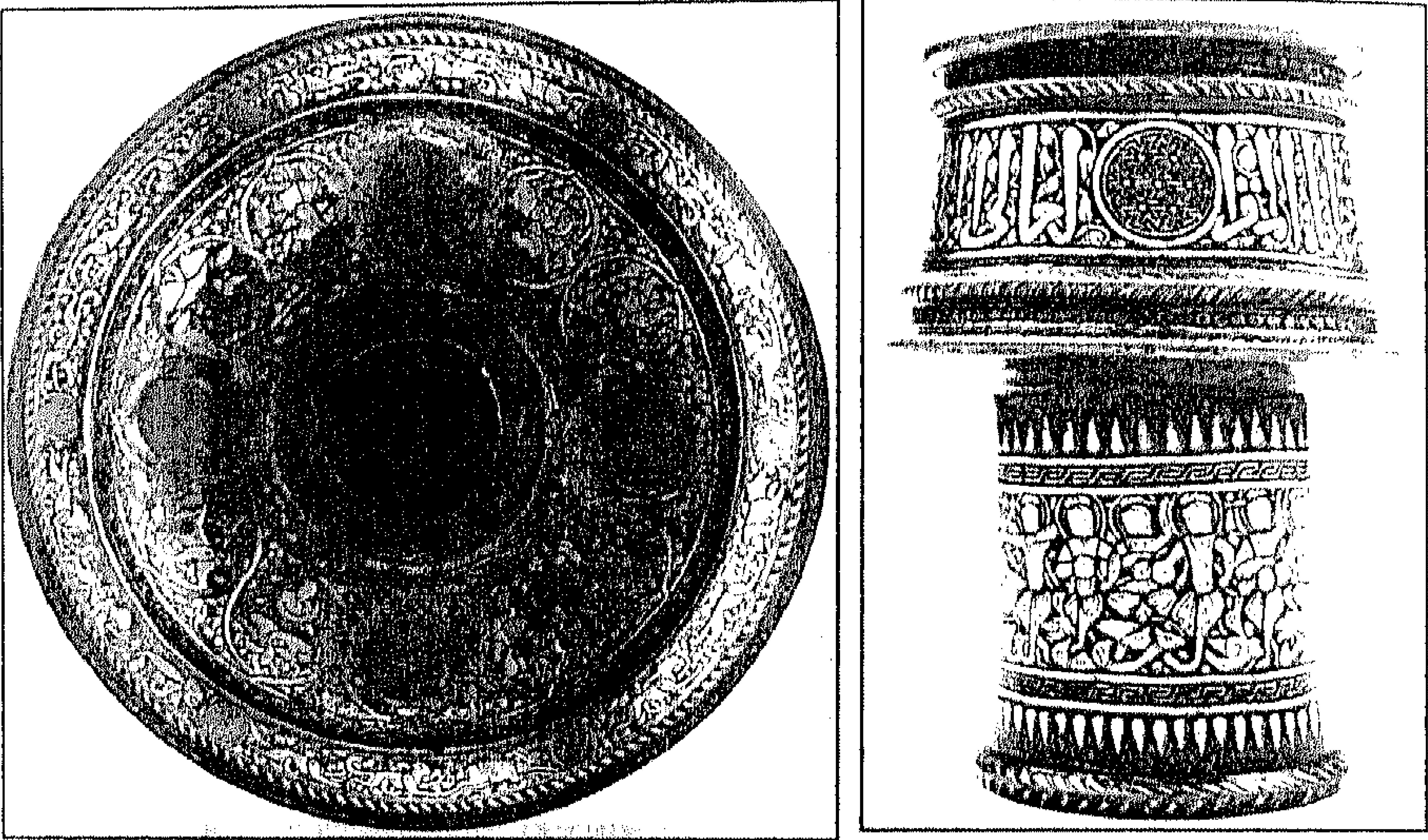
(١) أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي"أصوله فلسفته مدارسه" ، مرجع سبق ذكره ، ص٢٨٩.
(٢) حسن الباشا: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، مج ١ ، أوراق شرقية للطباعة و النشر والتوزيع ، بيروت– لبنان ، الطبعة الأولى ، سنة ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، ص١٣٨.



شكل (٢٥٩)
بلاطة من القيشاني علي شكل نجمة رباعية الأضلاع من المحتمل أن تكون من النصف الثاني للقرن الثالث عشر الميلادي - محيط قطر كل بلاطة ٢٠سم - تم إستخدامها في قصر Takht-e-suleman- في شمال غرب فارس - متحف فكتوريا و ألبرت



شكل (٢٦٠)
مزهرية من الفخار المرقوم - العصر المملوكي - متحف دمشق



شكل (٢٦١)
شمعدان مجوف من النحاس المكفت بالفضة و الذهب - مدينة Circa- ١٢٩٠م- الجزء العلوي به العنق موجود بالمتحف الإسلامي بالقاهرة - أما القاعدة فتوجد بمتحف بالتمور

و كذلك أيضاً لتصل به إلى حد الكمال الفنى بقدر الإمكان ،" فالهروب من الفراغ عند الفنان المسلم هو هروب من التسوية إلى المساواة ، هروب من محاولة فرض معايير السواء و المثالية البشرية على الكون و حيث يظن الإنسان أنه سيد الكون ، ولجوئه فهم حقيقة الاستخلاف من حيث كونه مسئولية للإنسان على الكون لأنه سيد فى الكون و كافة المخلوقات مسخرة له ، طالما التزم بأوامر و حدود الرب خالقه . ومن ثم فالنموذج الأول عند الفنان المسلم هو الإنسان و حياته وما حوله من كائنات و مخلوقات كلها تسبح بحمد الله . "(١)

فالله خلق الكون من عدم ، ولكنه لم يجعله عدماً ولا فارغاً. والفنان المسلم يحاول رؤية الكون واستحضاره فى أعماله الفنية بحيث لا يجد فراغاً فى هذا العمل .

وقد فسر أكثر النقاد هذا العمل على " أن الدافع فيه هو الفزع من الفراغ كما يقول **وورنغر** ، وكما أوضحه **يونغ** ، وهذا الفزع قديم عند الشعوب البدائية وفى فنونهم ، و لكنه هنا يبدو متأكداً بنزعة ملحّة ، و هو محاولة إبليس لإغوائه . فسعي المرء لمقاومة إبليس يكون بهذا قد أرضى الله و أطاعه و العكس بالعكس . و لكي لا يترك الفنان مجالاً فى عمله الفنى لعبث إبليس فإنه يقوم بأشغال جميع الفراغات فى عمله الفنى، إما بإضافة عناصر شكلية فى تصويره التشبيهى، أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو نباتية ."(٢)
ولكن هذا التفسير قد أثبت سذاجته . أما إذا تناولنا نظرية المنظور الروحي* فنجد الأمر مبرراً ضمن نطاق الرؤية التى حددنا ماهيتها .

" فالأشعة البصرية الكثيفة التى تصدر عن المشاهد متجهة إلى الأشياء و قد صورها المصور بحسب كونها موجودة بفعل الله ، هذه الأشعة تتجه إلى جميع الأشياء و على اختلاف وجودها فى عمق الوجود، وبذلك تصطدم بعدد لا حد له من الأشياء التى يلتقطها الفنان و ينقلها إلى عمله ، و مهما توسع الفنان فى التقاطها ، فهو عاجز ولا شك عن إكمال واجبه بالتقاطها كلها نظراً لوفرتها فى الوجود ."(٣)

---

(1) Islam On Line. Net http: // 64.29.210.216/Arabic/ Contemporary /Arts/ 2000/ Article43.Shtml. Page 5 Of 6, Page 6 Of 6 .

(٢) عفيف بهنسى : الفن الإسلامى ، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٨٦ ، ص ٧٠ .

* سنتناولها فيما بعد بالتفصيل.

(٣) نفس المرجع السابق ، ص ٧٠.

فإن هذه الأشياء التى تبدو فى خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة ، إنما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي فى البُعد ، فتتدخل فى كون الصورة شديدة الاندماج ، فعندما لا ندرى مكان المشاهد من هذه الأشياء ، أهو فى أقصى البعد عنها أو فى أدنى القرب منها ، أهو فى أعماقها ، فإن المسافات و الفراغات تنعدم لكي تبدو لمحة فى هذا الكون التصويري الجديد ، الذى تشابكت فيه مصادر الرؤية إلى أقصى حد ممكن . فالعناصر تلتحم بانسجام مطلق ، ضمن نطاق حركة جاذبة تصل المطلق (الله) بالكون غير المحدد. وهذه العناصر موزعة فى جميع أنحاء رقعة التصوير ، لا تترك مجالاً لثغره فى هذا الوجود الرائع.

٦- ملامس السطوح :

يعد الفن الإسلامى من أغنى الفنون فى التنوع الموجود فى سطوح الأعمال الفنية كالمباني و التحف المعدنية و العاجية والخزفية ، فاستفاد من الخامات بإثرائها بنسيج متلألئ من الضوء والظل فأستخدم الزخرفة النباتية والهندسية و الحفر والتحزيز لإبراز السطح العالي و ظلاله المنحدرة و الغائرة ، و كان شغفه فى ملء الفراغ بشكل متناسق مع وحدة العمل ، كما أستغل القيم الفنية اللمسية لسطوح الخامات الطبيعية كالمزج بين الخامات فى عمل واحد.

٧- التبسيط والتسطيح :

إن الفن الإسلامى أتجه بنظرته الحديثة إلى الكشف عن الجوهر الخالد " الجوهر الكوني المتصل" الذى لا يقبل التجزئة ولا التباين ، وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الإنسان و من الطبيعة على السواء ، فلقد كانت الملامح الحسية تعوق الحدس عن أداء إدراك غايته ، وهو الجوهر الحق ، بل تصرفه إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حساً مرتبطاً بالغرائز و الميول . ولقد فسر العلماء ظاهرة التسطيح فى الفن الإسلامى بتفسيرين مختلفين : " فمنهم من قال " إن الإنسان ليس إلا مخلوق عاجز عن مضاهاة الله فى قدرته الخالقة " وقد أوضح القرآن الكريم الفرق الواسع بين الله تعالى والإنسان ، والفرق بين وظيفة الخلق الخاصة بالله و وظيفة العبادة المنوطة بالإنسان ، فيقول سبحانه و تعالى :﴿هو الذى يصوركم فى الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم،﴾*

أى لا خالق ولا مصور إلا الله تعالى ، وبما أن الخلق فى القرآن مقصود به خلق الإنسان ؛ لذلك كان تصوير الإنسان ونحته من الأمور التى يضاهى فيها الإنسان القدرة الإلهية. و ورد فى الحديث الشريف : (من صور صورة فى الدنيا كُلِفَ أن ينفخ فيها الروح يوم القيامة و ليس بنافخ).

ولهذا يلجأ المصور إلى التسطيح فى الشكل ، و إلى تغيير معالم الوجه البشرى لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد فى الحديث الشريف:

(إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله).

---

* سورة آل عمران آية رقم ٦ .

ويدعى بعض المفكرين أن التسطيح كان نتيجة ضعف أهلية الفنان العربي و عدم ثقته الفنية ، و يسجلون بذلك هنه فى مظاهر الحضارة العربية.
وهناك القائل " إن التسطيح محاولة للتفريق بين العمل الفنى الذى لا يهتم بالشكل الأساسي و إنما يهتم بأبعاد أخرى فنية و فلسفية و بين صناعة الأصنام التى حرمها الله بوضوح تبعاً لتحريمه الوثنية إطلاقاً". " (١)
و هناك رأى غريب حيث قال الأستاذ فييت وهو أن فزع المسلمين من التصوير مرده إلى اعتقادهم أن للصور قوى سحرية ، و أن الشعوب السامية كلها تخشى الصور ، و هذا رأى لا يخضع لأي منطق تاريخي أو علمي – و العقيدة الإسلامية السمحة تعلو فوق هذه الخرافات .
و نخرج من هذه الأقوال بأن العقيدة الإسلامية لا تحرم عمل الصور إذا كان الغرض منها الزينة المباحة أو إقرار حقيقة علمية أو شرعية . ودليلنا على ذلك ما خلفه المسلمون فى جميع أرجاء الوطن الإسلامى من آثار تزخر برسوم الكائنات الحية التى بعدت عن المحاكاة الحرفية.

ولعل الدافع فى نسيان محاكاة الطبيعة عند الفنان العربي المسلم هو منع التشبيه الذى أنتشر فى أكثر البقاع الإسلامية ، على أننا نعتقد أن المنع أنما يتناول تصوير الله ذلك ؛ لأن الله فى الإسلام لا شبيه له ، و عندما يحاول الفنان العربي الإشارة إلى القوى الإلهية الوحدانية عن طريق التشكيلات الجاذبة و النابذة فإنما لكي يشير إلى علاقة تلك القدرة بالإنسان ، و ليس لكى يدل على معنى الله فى ذاته؛ ولهذا فإن الفنان العربي المسلم يحاول دائماً رسم البعد والعمق ؛ لأن ذلك دلاله على المطلق و الروح الخالدة .

وبذلك نجد أن التسطيح والتجريد فى الفن الإسلامى كان نتيجة للعقيدة الوحدانية الراسخة فى روحه و التي على أساسها قام بعمل التحوير و التعديل لمعالم الأشياء بتعديل نسبها و أبعادها وفق مشيئة الفنان . وكان المبدأ الأخر لدى الفنان المسلم هو التجريد فى الشكل الواقعي و الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته إلى تمثيل الكلى بالمطلق ، و كان هدف الفنان دائماً هو الاندماج الكلى فى موضوعه ، ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم فى العالم الخارجي ، ولم يكن من شأنه أيضاً أن يؤكد انفصال الأشياء فى ذاتها ، و هو المؤمن بوحدة الوجود .

" و الفن الإسلامى تجريدي المظهر لكنه يحاكى الطبيعة من زاوية جديدة ومنسجمة مع نظرة الإسلام للوجود حيث أنه فن يبحث عن روح الموجودات بدلاً من ماديتها ، و يبحث عن حركتها المتمثلة بإيقاعها ، بدلاً من ثباتها المحدد

---

(١) محمد زينهم : "التواصل الحضاري للفن الإسلامى " و تأثيره على فنانى العصر الحديث ، مطابع الأهرام التجارية ، قليوب – مصر ، سنة ٢٠٠١ ، ص ٤١.

بأشكالها الغلافية الظاهرة . وذلك على عكس ما سعى إليه اليونان قبلاً فعمدوا إلى تثبيت الأشكال و إعطائها القدسية ، و على هذا فيرى الفنان المسلم أن كل ما هو موجود فى العالم النسبي غير مقدس ، و بالتالي غير ثابت للمطلق لله وحده ولا تقاطع بين المطلق والنسبي . وعند الإسلام كل ما هو نسبى مصيره الفناء ، و يسرى ذلك على كل الموجودات باعتبارها نسبية ، و نتبين من ذلك أن الفن الإسلامى يحاكى الطبيعة رغم كونه فناً تجريدياً ، إلا أنه يحاكيها فى منهجية بنيتها ."(١)

و نستدل على ذلك بما يلي :

* إن نمو جسم كائن ما إنما هو فى الإسلام تراكم لخلق مستمر موجود فى البعد الزمني ، و هو بالتالي عبارة عن صور لأجسام متشابهة بعض الشيء تتراكم قرب بعضها البعض فتشكل إيقاعاً .

* إن أي جسم فى الوجود سواء كان شجره أو ورقة يتم تكوينه من بذور على هيئة جزيئات ، و إن أي كائن سواء كان حشره أو حيواناً تتم بنيته على هيئة هيكليه مرئية من عناصر متشابه الجزيئات . ومن هنا نجد أن الفنان المسلم قد استفاد من ذلك و بدأ يحاكى الطبيعة و الكائنات فيها بوصفها العام ، فيحاكى فيها جمالها الكامن ، و إن كل الأجسام و الأشكال المرئية ببنائها الخارجي و الظاهري قد لا تشكل بالنسبة للفنان مصدراً لإستلهاماته الفنية ، ولذلك السبب لم يحاكِ الواقع بظاهره ، بل كان يستلهم منه منهجية التأليف الإيقاعي التى بها تقوم محتويات الأجسام و الأشكال و يبحث عن كيفية تكوينها من حيث نظام بنائها .

لقد استعمل الفنان المسلم كل ما يمكن من العناصر التى استلهمها من الحضارات الموروثة لتكون أداه لتكوين جديد أساسه العنصر المتحرك ، و أن توجه الفنان المسلم فى محاكاته منهجية التكوين هذه ، هو موقف نابع من نظرية الكون إذ أن إدراك الجسم هو فى تأليفه . وهذا يدل على أن الشكل فى الجسم لا يقوم بذاته إنما هو نتيجة تكوين و التكوين يحدد كل شكل من الأشكال ، إذ أننا نرى الأشكال كلها و ندرك أختلافها الشكلى عن بعضها ، ويرجع هذا لأختلاف التكوينات ؛ ولذلك فالأشياء مدركة ، ومن خلال هذه المعانى نستدل على " أن الفنان المسلم ضمن هذه الأجواء الفكرية العامة لتحويل كل شئ فى عمله الفنى إلى مناطق أو مساحات ذات أجزاء متشابهه أو متقاربة الشبه فى كل منها ، وموزعة بإيقاع و ضمن منهجية محددة ، ونطلق على هذه الأشياء أسم " المساحة المتحركة " .

و هذا الفنان إنما يعمل من أجل أبراز الحياة الخاصة فى أعماله الفنية ، و يعبر

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٤٢ .

عن الحياه هنا بلغة خاصة هى " لغة الفن " فهو ينسجم أنسجاماً تاماً مع مفاهيم الإسلام ، أى أن العمل الفنى هو خلق وأبداع ، أحداث من الله و كسب من الفنان بأمكاناته، فإنه بأظهار الحياة الخاصة لعمله الفنى يؤكد أسلامياً على صفات الحياة بالله ، مما يشكل دافعاً إبداعياً مهماً فى عمله الفنى ."(١)

المنظور الروحى :-

إن المنظور البصرى هو العلم الذى يحدد رياضياً أوضاع و حجم الهيئات المتعاقبة فى البعد الثالث أنطلاقاً من زاوية البصر و أعتماداً على خط أفقى يحدد مستوى النظر .

أما المنظور الروحى فيحدد شكل الأشياء على مسطح ، أو يؤول إلى رسم شريحة الأشياء و المواضيع و قد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء. ولهذا نقول أن مهمة الفنان المسلم كانت دائماً التعبير عن الرسم بذاته ، أما مهمة الفنان الغربى فكانت التعبير عن مشهد بذاته.

وقد أهتم الفنان فى فنه بعدم مضاهاة الله فى خلقه فدرج على عدم تصوير البعد الثالث و التعبير عنه ، لأنه يعنى المضمون الروحى للأشياء ، و هذا المضمون المرتبط بقدرة الله تعالى الذى ينفخ الروح فى الأشياء كما يفوق مقدرة الإنسان ، على عكس الفنان الإغريقى أو فنان عصر النهضة الذى سعى دائماً للتعبير عن الكمال الإلهى من خلال الكمال الإنسانى ، ولذلك لجأ إلى القواعد الرياضية التى تحدد الأصول المطلقة للمجال و الواقع الأمثل . فثمة أمر هام فى المنظور الروحى هو أن الكائنات و الكون كله موجود بالنسبة لله لأنه من صنعه و خلقه وليس وجوده قائماً بالنسبة للإنسان، و كذلك فالموضوع فى المنظور الروحى لا يُرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله ، فإن هذا الموضوع ينفصل عن الواقع و يصبح شيئاً جديداً وواقعاً جديداً يفرض نفسه على المشاهد، فى حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصرى تابعة لشروط المشاهد الذى يحدد مفاهيمه العلمية و قوانينه المكتسبة على الفن، وهذا مخالف لأهم مبادئ الفن.

فالمصور الروحى يأخذ من الواقع عناصره الفنية و يرسمها ثم يضعها على سطح واحد لكى يبدى ما فيها من جمال فنى ، ولا يهمه الجمال الشيئي والموضوعى فيستغنى عن قواعد المنظور " على أن هذه العناصر المقسمة المستقله ، تندمج فى وحدة العمل الفنى بسبب صغر حجم الصورة فى الفن

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٤٣.

الإسلامي ، وهذا ما ألفناه في المنمنمات وفي الصور الترقينية الموجودة في المخطوطات . أما في الصورة الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها، فاننا نرى العنصر الواحد في اللوحة قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء ذاته."(١)

فإذا كان المنظور الخطي يسعى إلى إبراز البعد الثالث ، أو العمق بأسلوب رياضي علمي ، فإن المنظور الروحي لم يتخلى عن هذا البعد تماماً بل أنطلق وفق مسيرة مختلفة ، فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة ، بل هي تنقل الصورة إلى حواشيها بحركة متصله لولبية ، ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال و هي العين أو اليد.
و الواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الإسلامي.

****

(١) عفيف بهنسي : الفن الإسلامي ، دار طلاس للدراسات و الترجمة والنشر، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٨٦ م ، ص ٦٨.

الفصل الثاني

فلسفة الفن الإسلامي و موقف الإسلام من الفنون التشكيلية

فلسفة الفن الإسلامي :-

يرتبط التراث الفنى العربي الإسلامي بمقومات الحضارة الإسلامية و فلسفتها من حيث القدرة على إدراك المطلق و الاهتمام بالنظر التجريدي فى إدراك المحسوسات ، و الخروج من النسبي إلى الكلى فى تحقيق وحدة تكاملية و تعددية جمالية . فالفن الإسلامي كغيره من الفنون له شخصية تميزه عن غيره من الفنون .

و أول ما يلفت النظر فى شخصية الفن الإسلامي ، هو أنه يتمثل فى عدة أشكال :

١- نباتية أو هندسية أطلق عليها أسم الرقش العربي Arabesque .

٢- فن الخط العربي الذى تنوعت أشكاله المبدعة حتى قاربت المائة شكل.

٣- أنه يتمثل فى أشكال تشبيهية محورة تقوم على التحوير و فقدان المنظور الخطى و الكثافة (أو ملء الفراغ)

٤- و كذلك التصوير التشبيهي الذى يقوم على تصوير الطبيعة و الكائنات بأسلوب خاص يقدم لنا مادة هامة للتعرف على علم الجمال الإسلامي ، تتجاوز حدود الرمز الذى قام به الرقش العربي ،إلى حدود التشبيه المحور .

فتواصل الوجود الفنى بين الوحدات الزخرفية المتنوعة فى الشكل والموضوع ، بهدف تحقيق بنية لا نهائية من الأشكال و الخطوط و الألوان كما أن تجميع تلك العلاقة بين عناصر متنوعة من الرؤية الفكرية و الحسية جعلها ترسخت فى تكوينات فنية وأساليب متميزة تعطى هذا الفن رغم تعدد مصادره و تنويعات وظائفه طابعاً مميزاً بين الفنون العالمية .

"وقد وجهت العقيدة الإسلامية نظر الإنسان إلى ناحية الجمال و الزينة فى المخلوقات ، و عرفته أن معظم ما يحيط به فى هذا الكون إنما ينطوي على جانبين هما " جانب المنفعة " و " جانب الزينة والجمال " ، ومن هذا التداخل بين فنون ما قبل انتشار الإسلام و عمليات الإبداع الفنى بعد انتشار الإسلام ، تحقق تواجد فنى يحمل سمات خاصة ، و ارتبطت هذه السمات بانتساب هذا الإبداع الفنى إلى المعتقد الدينى الإسلامي .

و إلى جانب الفلسفة القائمة على العقل و المنطق ، نرى التصوف يقوم على الوجدان النقي الذى يستهدف الفناء فى الحق والنور الأعلى .و ينبغى أن ننبه إلى أن العقيدة الإسلامية السمحة عندما فتحت للمسلم أبواب الحياة الروحية ، حرمت علية أن يوصد بيده أبواب الحياة الدنيوية ، فالحياة الروحية تجرى على سنن القصد الصالح للحياة البشرية . فلا استغراق فى الجسد و لا انقطاع عنه فى سبيل الآخرة ، وإنما قوام بين هذا و ذاك ."(١)

---

(١) محمد زينهم : التواصل الحضاري للفن الإسلامي " و تأثيرة على فناني العصر الحديث "، مطابع الأهرام التجارية ، قليوب -مصر ، سنة ٢٠٠١م ، ص ٣٥.

وهذه بعض ملامح العقيدة الإسلامية التى أثرت فى النشاط الفنى وعاونته على أن يأخذ وجهته التى أتجه إليها ، وأكسبته شخصية تميزه عن فنون الحضارات الأخرى . ويقول بعض الفلاسفة عن الفن الإسلامي والفنان المسلم : إنه لا يهتم أصلاً بنقل الحياة وإنما ترمى نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية فى الطبيعة و يفكك عناصرها إلى عناصر أوليه و يعيد تركيبها من جديد فى صياغة عذبة ، وهو لا يفكر فى محاكاة الطبيعة لأن هذا هدف لا يسعى إليه ولا يعنيه .
وقد حقق الفنان المسلم فاعليته الفنية التى أستشعرها فى أعماله تعبيراً عن موقفه إزاء الطبيعة ، و قدمها بصياغة جديدة تحوى ملامح هذا الفن .. من مخالفة الطبيعة ، و التبسيط و التسطيح ، وملء الفراغ ، وكذلك المنظور الروحي .
فقد عارض الفنان العربي التماثيل الآدمية و الحيوانية بإبعادها عن الحرفية الطبيعية المتمثلة فى الأسلوب الإغريقي و أتجه بها نحو الأسلوب الهندسي و التجريدي و التعبيري ، وهذا يدل على أن وحدة الأمة العربية أخذت طريقها فى الوضوح و الكشف قبل الإسلام ، وانبثاق الحضارة العربية الإسلامية التى اتسعت بسرعة لا نظير لها فى التاريخ .
فتنوعت الزخرفة العربية باختلاف الدول المتعاقبة عليها . فكانت فى مصر والشام وحدة متشابهة وفى شمال أفريقيا وحدة أخرى و فى الأندلس وحدة ثالثة ، و فى الأستانة وحدة رابعة ، أطلق المستشرقون على هذه الوحدات المدارس الأربعة .

سيكولوجية الفن الإسلامي :-

تدفقت عناصر التراث الحضاري الإسلامي من نبعين فياضين هما القرآن الكريم و السنة النبوية وبذلك كانت هذه التعاليم هى قوام الحضارة الدينية و الحضارة الفكرية التأملية لدى الأمة الإسلامية ، ففى هاتين الحياتين يتمثل كل من المزاج النفسي و المزاج العقلي للشعوب الإسلامية بصفة عامة :

فالمزاج النفسي يقوم تركيبه السيكولوجي على أساس وطيد من نزعتين ،" فيقوم على أن سلوك الفرد و تصرفاته و كل ما يتعلق بالعمل فى الدنيا مرتبط بالآخرة، و بحيث يكون قوام الحياة متمثل فى العناية بكل من الجوانب المادية والروحية على حد سواء . وذلك من أجل الحفاظ على الكيان الاجتماعي بما يكفل له السلام والطمأنينة و بالتآخي و المحبة و التضامن فى متنوع أشكال البر و الخير بين جماعة المسلمين خاصة ، وبين الناس كافة.
أما النزعة الثانية فهي نزعة نزعة الزهد والتجرد التى تشير إلى أن الحياة عرض زائل ، حيث يكون الاهتمام منصباً على عدم التعلق بالماديات إلى حد الإسراف و الانخداع بمظاهر الحياة البراقة الزائفة ، حيث يكون الانصراف بالقلب إلى الآخرة مع عدم المغالاة فى جميع وسائل العيش ، و كبح جماح الشهوات عن

التأمل و التفكّر على النحو الذى يشير إليه كل من الكتاب و السنة ، إذ أن تعاليمها تمثلان قاعدة الانطلاق إلى تلك الآفاق الحضارية التى بلغها الإسلام فى فترة وجيزة من الزمان . "(١)

أما **المزاج العقلي الإسلامي** فهو كما صاغته الشريعة الإسلامية بتعاليمها و مبادئها حيث أنه مزاج تأملي فلسفي ذو نزعة صوفية عميقة النظر فى الوجود تستند إلى عقلية قوامها التفكير العلمى .
وبهذا قامت حضارة الإسلام واستفادت هذه الحضارة من التراث الحضاري فى البلاد التى شملها الإسلام وأنتشر فيها ، حيث الاقتباس من الآثار الرومانية والبيزنطية و القبطية . ورغم أن صوفية الدين الإسلامي وجدت صدى لها خاصة فى فنون صدر الإسلام ، من حيث أساليبها التجريدية . إلا أن العرب استطاعوا بعد ذلك أن يبتدعوا فى فنونهم بطابعهم الإسلامي الصميم* الذى ينبع من وجدانهم العقائدى .

---

(١) حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر- الجزء الأول ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧٤ م ، ص ١٦٣ .
*" فبالنظر إلى أشكال المآذن والقباب والأعمدة نرى كيف استطاع الفنانون المسلمون بالبلاد العربية خاصة أن يقدموا نموذجاً تشكيلياً معمارياً رائعاً ، لتجريد الأشكال الطبيعية الحية (حسبما نعهده فى المساجد الأثرية بالقاهرة) فيما يتعلق بشكل المئذنة ، التى تعتبر فى خطوطها الخارجية عن ذلك الشكل الجوهري الذى يعطى صورة تجريدية معمارية للجسم الإنسانى ، من الوجهة التشريحية حيث يبدو فى هذا التكوين البنائى التجريدي من أعلى ذلك الشكل البيضاوي الممثل للرأس مع العنق ، ومن أسفله ذلك الجزء المستدير العريض نسبيا ، الذى يعبر فى استدارته عن الأكتاف البارزة فوق شكل أسطواني ، يعطى التأثير للجزع نزولاً إلي الحوض ، الذى هو فى هذا التكوين البنائى بمثابة القاعدة المسورة ، التى يطوف المؤذن فى سيره عليها حول الجذع ، بينما يتجلى أسفل هذه القاعدة ، ذلك البناء المستدير الذى يرمز إلي الأطراف السفلية ، وإن هذه الظاهرة الفنية آن دلت على شئ أنما تدل على أن الفنانين المسلمين كانت لهم تلك النظرة الصوفية العميقة ، فى تجريد الإنسان الحي بما يتفق مع وقار المهمة المعمارية ، والوظيفة الدينية التى نشأت من اجلها ، لإقامة ركن هام من الشعائر بالمساجد ، وهو الآذان والصلاة ، فهذا الإبداع الفنى،إذا كان من شأنه التجريد للأجسام الإنسانية ، فانه يكسبها فى هذا التكوين الابتكاري مع ذلك جمالاً روحياً سماوياً يبعث فى نفس المشاهد المؤمن شعوراً بالتقوى والخشوع .
بتصرف من مرجع حسن محمد حسن: الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر،الجزء الأول، ص ١٦٥، ص ١٦٦.
فلم تكن الزخارف التى حليت بها المساجد مجرد أشكال زخرفية لا طائل ورائها سوى ما تمنحه لمشاهدتها من قيمة جمالية حسية صرف ، بل كان لها فى الغالب مضمونها الروحي النابع من التصورات الأساسية للإنسان المسلم، فيما يختص بالكون والله والإنسان ، وبالعلاقات الراسخة فى نفس الإنسان التى تربطه بهذه الأشياء .

وظيفة الفن الإسلامي:-

لقد أدت جميع الفنون وظيفة ما خارج دائرة الفن أى دائرة الجمال الصرف ، فيمكن قراءة الفنون كوسائل خفية موجهه من قبل السلطة الحاكمة ، محددة وواضحة في مقاصدها و غاياتها ، أو كشهادات لآمال و طموحات الشعوب في كفاحها أو انتصاراتها ، ولا يزال الكثير من المؤرخين و الباحثين والنقاد يستنجد بالآثار الفنية لقراءة ماضي الأفكار وماضي الصراعات وماضي المقاصد والأهداف السياسية و الإجماعية والدينية . وبالتالي فإن وظائفية الفن عامة جزء لا يتجزأ من أهدافه و حقيقته .

" فإن بدت وظائفية الفن الإسلامي من جهة ، وظائفية فنية جمالية ، تتماثل و وظائفية الفن عامة ، سواء أكانت مرتبطة بالدين مباشرةً أم كانت تنحدر من رؤية روحية ، فإنها تبدو من جانب ثان ، وظائفية نفعية ، استهلاكية ، منفصلة تمام الانفصال عن وظيفية أو هدفيه الفن التقليدية .

السجاد ، الخزفيات ، والخشبيات ، و النحاسيات ، والمخطوطات ، وما إلى ذلك من أعمال فنية تجلى فيها الفن الإسلامي بكل خصوصياته و صفاته الكبرى . أدت وظيفة نفعية ، استهلاكية ، حسية محض ."(١)

فلعل أعظم تراث خلفة الفنان المسلم هو ذلك الأتزان بين النافع والجميل الذى ظهر بوضوح فى كل إنتاجه الفنى .

مفهوم التجريد :-

التجريد هو العمل علي تبسيط الشكل و التضحية بالكثير من تفاصيله في سبيل وضوح المضمون و الفكرة الفنية المتعلقة به . فالتجريد بالنسبة للمتصوفين الدينيين مهما اختلفت عقائدهم ، إنما يكون بصورة مماثلة علي بساطة العيش ، و التقشف القائم علي الزهد و الحد من متطلبات الحياة ، في سبيل قهر الجسد و نزعاته و شهواته ، حيث تكون السيطرة للروح و الفكر و التأمل على تلك النزعات الدنيا . و من هنا نري أن التشابه في التجريد بين كلاً من الفن و الدين ، إنما يكسب الفن تلك النزعة الصوفية .. و من ثمّ كانت صوفية الفن التشكيلي تعتمد علي الحد من المظاهر الحيوية في الأجسام الحية ، أو بمعني أخر ، العمل علي الإقلال من واقعية الأشكال سواء في الانحراف بالخطوط الخارجية للأجسام أو افتعال التغير في الألوان ، حتى يتيسر للفنان أن يعطي مضموناً لعمله الفني يكون من شأنه تألق الفكرة الفنية في الإنتاج بصورة عامة ؛ تلك الفكرة التي توحي بحقيقة هذا الشيء و جوهره . *

---

(١) سمير الصايغ : الفن الإسلامي " قراءه تأملية في فلسفته و خصائصه الجمالية " ، دار المعارف ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، سنة ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨ م، ص ٢٤٧، ص ٢٤٨.

* بتصرف من مرجع حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، الجزء الأول ، دار الفكر العربي ، بدون تاريخ ، ص ٣٣ .

و يذكر الدكتـور مصطفـي عبـده فـي كتابـة " النحت و التصـوير بين الإباحة و التحـريم":" إن الفن التجـريدي هـو تحليل للأشكال ثم إعـادة بـنائها مـن جديـد فتخـرج بذلك عن المحاكاة و التجسيم ، و يعمل الفن التجريدي في كشف النظام وإبراز الأساس، و يعتمـد فـي ذلك على الخطوط والاختزال الهندسي والتصميم.
و التجريد فـي الفن هو تجريد الطبيعة من بعض عناصرها و الاكتفاء بالـشكل الجوهري . أما الفن التجريدي هو التجريد الكلي من الموضوع ليبقي بوصفه قيمة شعورية مجالـه الـشعور ، فالـصورة التـصورية و التمـثال المجسم يفقـد فـيهما المتذوق خياله لأنهما يعطيان صورة لذلك الجميل في معطى فني واحد فلا تثير فيه حساً جمالياً ، أمـا إذا أعطـي الفنان معنـي الجمـال فـي شكل تجريدي و تـرك الإحساس بالجمـال للمشاهد ، فيتحول إلـى متذوق إيجابـي لتتم الإثـارة مـن خلال المسافة الفكرية . " (١)

مفهوم التجريد فى الفن الإسلامي :-

تطلبت العقيدة الإسلامية بيوتاً لممارسة العبادة ومن هنا ظهرت المساجد واخـذ الفـن المعمـاري الإسـلامي وفـن الزخـرفة الإسـلامية طـريقها إلـى الـنمو والازدهار •
ويمكـن أن يقـال إن العقيدة الإسلامية بنهيها عـن التـصوير والتمثـيل قد حـددت أسلوب العمل الفنـى فـى هذا المجال ، فلم يستطع المسلم أن تحلى جدران مساجده بالتصاوير الحية والتماثيل ، فنـزع الفنان إلـى الأسلوب التجريدي ، حيث تـضيع معـالم الكائـنات الحـية أو يـتم تبـسيط أشـكال هـذه الكائـنات حـيث يـتم ارتـباطها بالعنصر الزخرفي النباتي أو الهندسي .
فالآيـة الوحيدة التـى وردت فـى القرآن بهذا الشأن تقول : " أنمـا الخمـر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه "
" فالنهـى هـنا عـن الأنـصاب ، و الأنـصاب جمـع نـصب ،ولـيس النـصب تمـثالاً تشخيصاً بالمعنـى المعروف للتمثال، بل هو قائم حجري تقدم الضحايا ، كما هو المألوف لدى الشعوب الوثنية . فالنهى إذن ينصب هنا بصفة أساسية على ممارسة تلك الطقوس الوثنية . حتى إذا نحن أخذنا بالمعنى الظاهر فإن النهى يكون موجهاً ضد صـنع الأصـنام بوصـفها تجسيما للعقيدة الوثنية . ومهما يكن الأمر فان هناك شـواهد كثيـرة تـدل علـى أن التـصوير الموضـعي . أي الـذى يـتخذ مـن الإنـسان والحـيوان موضـوعا لـه ، قـد ظهـر فـى كثيـر مـن الـبلدان الإسـلامية علـى مـدى العـصور . وإذن فالنهـى عن التـصوير لـم يكـن يـؤدى بالـضرورة إلـي الأسـلوب التجريدي . " (٢)

---

(١) مصطفي عبده : النحت و التصـوير بين الإباحة و التحريم ، مكتبة مد بولي – القاهرة ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٩٩ م ، ص ٧٢ .
(٢) عز الدين إسماعيل : الفن الإسلامي ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، ص ٦٩ ، ص ٧٠ .

فالطابع التجريدي فى الفن الإسلامي هو تعبير عن القيم الروحية التى يؤمن بها المسلم حيث أن أسلوب التجريد بعامة هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية . فيقول **مارسيل بريبون** فى كتابة عن" تاريخ الفن التجريدي " : "يعتمد الفن الدينى الأوربي ،وكذلك قدر كبير من الفن الآسيوي ، على التصوير التشخيصى ،الأمر الذى أدى إلى صبغ ما هو ديني بصبغة إنسانية و دنيوية . ومع أن العنصر الموضوعي يمثل عقبة ، ولكي يتحقق للفن الأتحاد بما هو مقدس فانه يتحتم تحرره من هذه العقبة . ولا يستطيع أن يعبر عن ذلك الذى هو بطبيعته غير موضوعي ،أي عن الحالة الروحية ،إلا الأسلوب التجريدي " .

فالدين الإسلامي منذ نشأته حث على الزهد و التقشف والتجرد عن مظاهر البذخ الممثلة لأغراض الدنيا التافهة حيث وجدنا هذا أيضاً لدى المسيحيين الأوائل أبان ظهور المسيحية .. و هذه العوامل الروحية كان لها انعكاس على الفنون الإسلامية . حيث اتخذت هذه الفنون طابع التجريد و البساطة ، " حتى في البلاد الإسلامية ذات الحضارات العظيمة التي تشمل كل من مصر و بلاد الفرس و الهند .. إذ أننا نجد انه بالرغم من أن العهد الفاطمي في مصر كان يجنح إلى الترف و أبهة المظهر و استخدام صور الأشكال الطبيعية ، في الأعمال الفنية من نقش و حفر (أو ما يجمع بين الفنيين من حيث الحفر علي الخشب ثم دهانه و تلوينه بعد ذلك)، لكائنات إنسانية في أوضاع من مختلف صور الحياة ، بعضها يمثل العزف و الطرب ، و البعض الآخر يمثل الصيد و صور الحيوانات و طيور ، أو وحشاً علي هيئة أسد يفترس غزالة ، حيث كان جميع هذه الأشكال عادةً داخل إطارات زخرفية (أرجية) كما كان الطابع التجريدي في صور هذه الأشكال هو السائد و إن كانت تحيطها الزخارف المستمدة من فروع ذات أوراق و زهور أكثر تجريداً في مختلف تصميماتها و نماذجها ، و رغماً عن أن كلاً من بلاد فارس و الهند كانتا تعتمدان في نقوشهما و زخارفهما علي أشكال نباتية و زهور طبيعية تبدو أكثر واقعية ، إلا إننا مع ذلك نلمس في صور أشخاصها طابع البساطة في الخطوط الخارجية و طريقة استخدام الألوان ، بحيث يمكن القول بأن جميع صور و أشكال الفنون الإسلامية بصفة عامة إن دلت على شيء ، فأنما تدل علي عمق صوفية التعبير التي توحي بها تلك الأشكال التجريدية ذات الأساليب الفنية العديدة التنوع ، تلك التي ابتدعها الفنانون المسلمون . " (١)
و هذا ما نجده في الطراز العربي (المصري السوري) و كذلك في العهود المصرية الإسلامية كالطولونية و الفاطمية . فهذا الأسلوب يسود مختلف صور الإنتاج ، و يطبق علي العديد من الخامات سواء في أعمال الحفر على الخشب أو التطعيم بالعاج والأبنوس، وكذلك تكفيت الأشغال النحاسية بالذهب والفضة وكذلك

---

(١) حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، الجزء الثاني ، دار الفكر العربي ، ص ٩٠ ، ص ٩١ .

زخرفة الحوائط و الأسقف .
و كذلك في أعمال الخزف و زخارفه التي تمثل أشكالاً لحيوانات و طيور في أوضاع فنية بديعة كما تمثل صورة رائعة من التجريد الذي أبتدعه الفنان العربي القديم و كذلك استخدام الكتابة فهي من أبرز السمات التي تتجلى في الطرز الإسلامية حيث اتخذت أوضاعاً هندسية أحياناً أو إنها تشغل فراغات لأفاريز حائطية محفورة و تتخللها مع ذلك فروع حلزونية ذات أوراق و زهور و كذلك فن الأرابسك . و جميع هذه الأعمال تتجلى فيها الزخارف التجريدية ذات أساليب متنوعة تتبع طرق الأداء في الخامة .. فالطراز التجريدي سواء كان في صورة واقعية نسبياً أو شبة واقعية بمعني أنة يبدو بها أثر من بعض صفات الأشكال الطبيعية أو أن يكون غامضاً لكنه معبراً عن حركة و اتجاه روحي أو فكري كما في شكل (٢٦٢) فمظاهر الطبيعة الحية التى صورها الفنان الإسلامي والتى شكلها جاءت فى قالب خاص به، فهو جردها عن البيئة المحيطة بها، فبدلاً من ابراز تفصيلها وخلفيتها في الطبيعة أكد الخطوط الخارجية لها وتجنب كل خط غير مهم ، فإلغاؤه لن يضر في المفهوم العام للشكل المراد تجريده- وهكذا جاء تجريد الفنان المسلم بعد فهم تام لتشريح العنصر المراد رسمه أو تشكيله. فالإنتاج الفني لا يخلو عن التشخيص في أي حالة من هذه الحالات .
فالفنان العربي هو أكثر تجريداً من زميله الفنان الأوروبي لأن مفهومه عن التجريد فى إطار طبيعته و طبيعة حضارته . مقولة عميقة للناقد العالمى **هربرت ريد** عن مفهوم التجريد فى الفن الإسلامي – كتبها فى مقدمة كتالوج المعرض الأول لجماعة الفنانين العرب فى لندن ١٩٦١م.

"و التجريد فى الفن الإسلامي - كان نتيجة لازمة للفلسفة الدينية التى سادت فى تلك الحقبة . ونجد أن الفنان فى العصر الإسلامي ، كان مؤمناً بابتعاده عن مفهوم رؤية الطبيعة من حيث الرؤية السطحية لها . ولم يكن الفن الإسلامي هندسياً بحتاً كما أدعى أهل الفكر الغربى فى مفهومهم للفنون الإسلامية – وهناك مقولات عدة فى التجنى على الفن الإسلامي واتهامه بأشكاله الهندسية الزخرفية !! أى التسطحية أو تجميل الشكل بدون مضمون كما أدعى بعضهم ."(١)
لكن كان هناك البديل عن العنصر الهندسي وهو فى ابتكاره وخلق مكونات جديدة تعتمد على الفكر الإنساني فهو بناء عقلانى فى رؤية الطبيعة بمنظار العقل المدرك لمفهوم الطبيعة وجوهر تكوينها و تحت إطار " الهندسة البيولوجية* " لتكوين الأشكال طبقاً لتنظيمات الخالق – هذه الرؤية الحسية البيولوجية لمفهوم الطبيعة عند الفنان المسلم تعد من مفاهيم اختراق حواجز الرؤية الطبيعية والنفاذ

---

(١) صالح رضا : ملامح وقضايا فى الفن التشكيلي المعاصر،الألف كتاب (الثانى) -٩١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٩٧.
* العامل البيولوجي : يمثل العامل الحيوي فى الذات الإنسانية .

إلى جوهر الشكل حيث جرد الفنان المسلم هوامش الطبيعة و زوائدها ووضع أسس مفهوم رؤية الطبيعة بنظرة المهندس الفنان الذى أراد إعادة ترتيب الطبيعة . فالفنان المسلم أكثر علمانية فى فنه مما كان وجدانياً تقليدياً . فقد صب إسقاطاته الفكرية على كائنات الطبيعة . وجعل ثوابت الرؤية خارج النظرية العادية (التقليدية) . وإضافة هذه الرؤية الجديدة كعنصر فكرى جديد على الصورة مثل كسر حاجز إطار الصورة و إضافة اللغة العربية (الكتابة) لتوضيح معاني معينة ولربط المعنى اللفظي بالمعنى الشكلي .

وتعتبر تجربة الفنان المسلم رائدة فى هذا المجال إذ لجأ إلى الرسم على إطار الصورة أو العمل الفنى و كسر الإطار و الخروج به إلى فراغ جديد لكسر جمودها و الإقلال من التنظيم و الترتيب و أيضاً المنحوتات أو المجسمات المركبة فى العصر الإسلامي .

وهناك ثلاثة أصول للصفة الإسلامية هى :

الحياتية فصفة الإسلامية من حيث الزمنية والمكانية والفعلية والفاعلية فالأساس التى تبنى عليه صفة الإسلامية هى تلك الرؤية المعرفية التى تشمل كل جوانب الحياة و تستوعب الأخر، بل وتحض على انتمائه داخل المنظومة الحياتية المتكاملة .

التركيبية فسمة الفن فى الإسلام هو أنه فكر وفعل ، وبالتالي فهو عمل ثقافي يتميز بالتركيبية ، و يتفاعل مع الإنسان فى حياته ، ويدعوه دائماً و أبداً إلى العبادة والتوحيد و معرفة الخالق .

الدعوة للعبادة فالجمال يدعو الإنسان إلى التأمل ، ومن ثم يقوده للتفكير فى الخلق ومعرفة الخالق.فالجمال فى الإسلام طريق لهدف هو الجلال ومعرفة الخالق سبحانه . ومن ثم فإن الحسن يبدأ من تأثيره فينا و استنطاقه لنا بالتسبيح .والدعوة للإحسان و الإتقان فى القرآن واضحة فى الآية الكريمة : " ولا تنس نصيبك من الدنيا و أحسن كما أحسن الله إليك " ، فالإحسان والإتقان إنما هو إظهار لنعمة الله علينا و ابتغاء لمرضاته تعالى ، من ثم فكل صفة مرئية أنطقتنا بالتسبيح هى فن جمالي بصري ."(١)

فكل ما نراه حولنا فن طالما دعانا للتأمل .و أحسّنا بقيمته الحياتية و دعانا للتفكير فى تركيبه ، وكيف أستخرج الفنان من المادة الغفل جوهرها ، وبالتالي أظهر جمالها فى طريقنا نحو معرفة جلال الله سبحانه.

سمات التجريد والتحوير فى الفن الإسلامي :-

كما ذكرنا من قبل أن الروح التجريدية التى تسيطر على الفن ليست كما يعتقد عادةً أنها نتيجة تحريم صادر عن الرسول محمد (ﷺ) ، بل على العكس هى تقليد أصيل ،سابق لمولد الدعوة الإسلامية .

---

(1) Islam On Line. Net, http : OP.cit, P. Page 2 Of 6 .



شكل (٢٦٢)
إبريق من البرونز المطعم بالفضة و النحاس - المقبض علي شكل حيوان تجريدي ربما يكون أسد - خراسان - إيران - بتاريخ (٥٨٦ هـ ١١٩٠ م) - متحف الميتروبوليتان - نيويورك

وقد استمرت هذه الروح على تغذية هذا الفن خلال جميع العصور ، وفي جميع البلاد التي سيطر عليها الإسلام . ولقد اكتشفت بعض البعثات الأثرية الآثار التجريدية الموجودة التي ترجع إلى عرب ما قبل الإسلام ، و إلى عهود الرافدين فقصر المشتى يثبت هذا الاتجاه نحو التجريد ، بالإضافة إلى بعض العناصر الحيوانية والنباتية على واجهته " مما يثبت من جهة أخرى أن الفن كان يمكن أن يكون تشبيهياً ، وأن رغبة الفنان في أن يعبر عن الجوهر دفعته إلى تجاوز الواقع العرضي . لذلك فإن ظهور الفن التجريدي لم يكن تابعاً لمنع التشبيه و استحالة التمثيل ، بل كان نتيجة لتقليد قديم سرى منذ القديم ، وكان مبعثه العقيدة الوحدانية، وكما يؤكد **بريون** (أن الفكر الإسلامي يتعارض أصلاً مع النحت والتشبيه فلما من ضرورة لأي منع ديني لتحويل هذا الشعب عن التمثيل ذي الأبعاد الثلاثة).ولقد أبان **مارسيه** أن ندرة الوجوه البشرية في الفن الإسلامي تعود إلى أسباب تاريخية وفنية أكثر منها إلى أسباب دينية ." (١)

ويقوم الفن الإسلامي على فكرة فلسفية عقائدية ، وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات " ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام " (الرحمن ٢٨).
وعلى هذا فإن ديمومة كل شئ مرتبطة بمشيئة الله ، وهذه الديمومة المحدودة ليست ثابتة ، فإن كل شئ قابل للتحويل (بمشيئة الله) ، ضمن المدة ، و قابل للتحول ضمن النوع أيضاً ، وعلى هذا فليس من شكل أو وجه ثابت و أكيد ، فكل شئ زائل إلا وجه الله ،وهو غير قابل للشبه أو التصوير . وكذلك العجز من الإحاطة بأسرار الله و مضاهاة الله ، ففكرة سرمدية الله تقابل لدى الإنسان العجز و التفاهة . والتفاهة في تقدير الإنسان بالقياس إلى الكون وإلى الله .
أما الباعث على التحوير فلم يكن عجز الفنان عن محاكاة الواقع ، ولم يكن لأخفاء التشبيه على الله يوم الحساب ، بل كان يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي و الانشغال المستمر بالوجود الأزلي ، فالفنان لا يعير الوجود والأشكال اهتماماً كبيراً فهو يصورها بكثير من التبسيط و البدائية ، دون السعي إلى أضافة وسائل تقربها من الواقع ، فتجعلها في صورة ثابتة أو في التمثال ، ذات استمرار في إدراك الإنسان لنفسه ، مما يدفعه إلى تقديسها ، " ولذلك فإن الفنان المسلم يرفض إتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيغماليونيه كما يقول ماسينيون ، وتبعاً لمبدأ وحدة الوجود ، فإن مبدأ التحول ضمن النوع قد دفع الفنان عند هذا التصوير ليس إلى التصحيف* فحسب ، بل وإلى إظهار الإنسان مختلطاً بالحيوان ، ورمز ذلك

---

(١) عفيف بهنسي : الفن الإسلامي ، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٨٦م ، ص ٧٩ .

* هو نتيجة النظرة الحدسية للأشياء بتجريد الشئ من غلافه الخارجي للعثور على جوهره . ويتم تحوير المعالم الخاصة وتعديل النسب و الأبعاد ، وبذلك يسهل الأتصال بالروح بعيداً عن الواقع الحسي.

العصفور ذو الرأس الآدمي ... أو الحيوان المختلط بالنبات ...ولكن هناك من فسر التصحيف تفسيرا أخر مثل **دولورى** ، الذى اعتقد أن هذا التحريف مبعثه الخوف من حساب الله يوم القيامة ، فالفنان يسعى إلى تمويه الصفة البشرية عن أشخاصه ، فلا يرى الله فيها أشباهـاً لمخلوقاته . ومما لاشك فيه أن هذا الزعم يخالف مفهوم القدرة الإلهية عند المسلمين . " (١)

فالله الذى يسع علمه كل شئ والذي لا ترقى إلى أعتاب سمواته الخديعة والتمويه ، لا يقبل مفهومه هذا التفسير السابق ، بل يبقى إلى ما أشرنا إليه من طبيعة أصيلة لدى العرب ، فى اختيار نسب خاصة لا علاقة لها بنسب الواقع تكون اسهل وسيلة للتعبير عن الصورة العقلية عند المصور، هو السبب الذى دفعه أيضا إلى تجريد مفهوم الله فى تصويره ووصفه .
ثم أن للقدرة البشرية حدوداً ، فمهما سعى الفنان بنقل ومحاكاة الطبيعة والواقع يظل عاجزا عن إحكام النقل والمضاهاة كما يقول السلطان اكبر ، وهناك اليوم من يردد هذا القول مثل البيركامو (ليس بإمكاننا أن ننسخ الواقع ، حتى الصور الفوتوغرافية ليست على أي حال نسخة أمينة أي ليست واقعية تماما • ذلك لأن واقع حياة إنسان لا يكون فقط حيث يوجد ، بل هو أيضاً فى حياة الآخرين الذين يعطون شكلا لحياته) . وقديماً قال العرب ، انه ليس المهم نقل الحقائق القائمة للعالم الخارجي ، بل المهم هو الاندماج الكلى فى تلك الحقائق ، ولذلك فان الإسلام سجل ضعف الإنسان أمام مقدرته إلى محاكاة الطبيعة والواقع ، والمضاهاة لخلق الله وربط ذلك بالله وحده • (هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما فى السماوات والأرض وهو العزيز الحكيم) (الحشر ٢٤) •
ولعل هذا هو ما دفع بعض المفكرين لنسبة بعض الآثار الفنية الرائعة إلى أنها من صنع الله وليس من صنع الإنسان .فقد ذكر المقريزى فى نفح الطيب وهو يصف جامع قرطبة (الذى فيه ثلاثة أعمده من رخام أحمر ، مكتوب على الأول أسم محمد ، و الثانى صورة عصا و أهل الكهف ، و الثالث صورة غراب نوح عليه السلام . الثلاثة خلقها الله تعالى ولم يصنعها صانع) . وفى حديث شريف قال الله عز وجل " ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي فيخلق حبه ذرة أو يخلقوا شعيرة".
ولقد فرضت العقيدة الراسخة فى روحية الإنسان العربى ، مبدأين:
المبدأ الأول هو تصحيف أو تحوير الواقع ، أى تحوير معالمه الخاصة و تعديل نسبة و أبعاده وفق مشيئة الفنان ، و الثانى هو تجريد الشكل و الواقع أى الأبتعاد عن تشبيه الشئ بذاته . ولقد فسر سبب التحوير تفسيرات مختلفة :
١- يدعى أن الإنسان ليس إلا مخلوقاً عاجزاً عن مضاهاة الله فى قدرته و أنه مكرس لعبادة الله وحده ، و كذلك أوضح القرآن الفرق الواسع بين الله و الأنسان ،

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٨٠.

اى لا خالق ولا مصور إلا هو . وبما أن الخلق فى القرآن مقصود به خلق الإنسان لذلك كان تصوير الإنسان ونحته من الأمور التى يضاهى فيها الإنسان القدرة الإلهية ، فالدين الإسلامي يؤكد دائماً على الفرق بين الخالق والمخلوق، وعلى أن المخلوق هو عبد غير قادر على الوصول إلى مرتبة الخلق .

٢- يدعى البعض أن التحوير كان نتيجة لضعف الفنان ، وعدم ثقافته الفنية ، و يسجلون بذلك هنه فى مظاهر الحضارة .

٣- ثمة تفسير أخر للتحوير فى الفن ؛ أن المؤمن كان يسعى إلى تغيير معالم الوجه البشرى ، لكى يتحاشى عذاب الله كما ورد فى الحديث الشريف ، " أن أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله " .

٤- هناك من يرى التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفنى الذى لا يهتم بالشكل الأساسي ، و إنما يهتم بأبعاد أخرى فنية وفلسفية ؛ بين صناعة الأصنام و التى حرمها الله بوضوح تبعاً لتحريمه الوثنية إطلاقاً .

فجميع هذه الآراء تفسر التحوير على أنه نوع من الإلزام الخارجي . وقد أتجه الذهن الإسلامي بنظرته الحدسية إلى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذى لا يقبل التجزئة ولا التباين . وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الإنسان ومن الطبيعة على السواء ، فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدث عن إدراك غايته ، وهى الجوهر الحق، بل تصرفه إلى التعلق بالمظاهر الواقعية و المكانية ، فتجعل منه حساً مرتبطاً بالغرائز والميول . ولقد فطن المصورون المعاصرون إلى سر التصحيف فقال ماتيس : " إن الدقة لا تؤدى إلى الحقيقة " فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ، ولكنها فى الشكل المطابق للمعنى الكلى . لقد كان الفنان العربي يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب . ولذلك فإنه عندما كان يرسم شكل ما فى مقامات الحريري الذى رسمه الواسطى ، أو على جدار كما فى قصور سامراء و قصير عمره ، فلم يكن يسعى من وراء الصورة إلى الدقة والمحاكاة ، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم غير ذي حدود وفواصل، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفه بقدر ما يكون إرتباطه بعالم الغيب قوياً ، حتى يصل به هذا الارتباط إلى قلب الفكرة إلى إشارة وقلب الواقع إلى رمز كلى .

المبدأ الثاني الذى نتج عن الوحدانية فى العقيدة الإسلامية هو التغفيل فى الفن ، ويعتقد أن سبب هذا التغفيل هو العزوف عن الحياة فى الدنيا و اللجوء إلى الله .

وقد أفرد بشر فارس فى ذلك بحثاً أكد فيه ، أن الفنان المسلم كان يرى فى تصوير الحياة متاع الغرور وهو متاع يضمحل بازاء الذى بين يدي الله ، وهكذا يسعى الفنان المسلم إلى إزالة كل صله فى موضوعه مع الحياة الزائلة و التقرب من المطلق ، أى من الله.

وكذلك يقول بشر فارس أن الفنان المسلم يتصفح أجزاء مادة حتى يتيسر له أن يلتقط منها ما كان نسجه أقل فساداً. وهكذا تعانى المادة ما تعانيه من اقتطاع و تضمير، فتبدو مبتورة مسحاء ، فتنم على الشبهة التى تلامس ماهيتها فى دنيا تافهة .

و الواقع أن هدف الفنان كان دائماً الاندماج الكلى فى موضوعه ، ولم يكن هدفه مجرد نقل هذا الموضوع القائم فى العالم الخارجي . ذلك لأن الفنان لم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء فى ذاتها وهو المؤمن بوحدة الوجود . بل كان دوره أن يسعى عن طريق الفن إلى إلغاء الطبيعة المستقلة عنه ، وهذه الطبيعة التى فرضها الغلاف العرضي ، لكي يندمج فى روح العالم و يصبح جزءاً مغفلاً فى مصدر الإمكانات التى بوسعها أن تكون أى شئ على وجه اليقين والتحديد.

" فقد استطاع الفنان المسلم إيجاد صياغة خاصة تناول فيها الطبيعة وفككها إلى عناصر أوليه ، ليعيد تركيبها من جديد فى صياغة جديدة لا نظير لها فى الطبيعة،متجاوباً مع نية مستقره فى طبيعته كمسلم ، مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق ، كالإنسان الذى ركزه فى قلب العالم فلاسفة اليونان وأهل الفن و الأدب فى إيطاليا الناهضة ، أولئك الذين فخموا المنزلة البشرية ، ومجدوا العُرى الوضاح فى مصوراتهم و منحوتاتهم ، فجاء الإنسان معهم جميعاً لقياس الأشياء كلها كما قال "برتاغورس"، ولا يسع الإسلام إلا أن ينكر هذا الشطط."(١)
" فقد غدا الفن الإسلامي فى مظاهره السائدة لا يهتم أصلاً بنقل الحياة ، إذ ترمى نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية فى الطبيعة ، حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية ." (٢)

فالمحاكاة و اللامحاكاة ، و التقليدي و التزيننى و العضوي والهندسي كلها تعبيرات عن نمطين أساسيين من أنماط التعبير الإنساني و مرتبطة بموقف الفنان و مجتمعه إزاء البيئة التى يعيش فيها وليس لكلاهما ميزة عن الآخر.
فهناك نوعين من الفن : نوع يقوم على المحاكاة يهدف إلى تجسيم الأشياء ومحاكاتها و توزيع العناصر فى الفراغ فى ضوء قوانين المنظور والظل والنور ، ويقدم لنا نماذج للأشياء التى تحيط بنا ، والجمال فى هذا النوع من الفن جمال فردى نسبى .
أما النوع الأخر من الفن فيسقط المحاكاة ناظراً إلى الوجود الخارجى ببصيرة تنفذ

---

(١) بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، منشورات المعهد الفرنسى بالقاهرة ، سنة ١٩٥٢م ص ١٩.
(٢) جاستون فييت : مجلة المشرق ، المجلد ٣٤ ، سنة ١٩٣٦م ص ٤٩٥.

من خلال الظواهر البادية للحس ، حيث الجوهر الباطن ، و بديهي أننا لا نجد هذين النوعين دائماً فى أنقى صورهما ، و كثيراً ما نرى تقارباً أو تباعداً بين النظريتين طبقاً لطبيعة الحضارة وظروفها الاقتصادية والاجتماعية .
فنجد الفن فى جل عصوره – ولا يزال أكثر جنوحاً إلى الخلق منه إلى المحاكاة .
وقد عاش الفلاسفة مؤيدين مذهب الخلق فى الفن منكرين ما جاء على نمط المحاكاة ، نذكر منهم أفلاطون و أفلوطين فى الزمن القديم ، ثم كروتشة وأندرية مالرو فى العصر الحديث .
"وما من شك فى أن فلاسفة الإسلام تأثروا إلى حد ما برأى الفلاسفة القدامى فى الفن لا سيما الفلسفة الأفلاطونية التى تدعوا إلى كل ما هو خلاق وتلفظ ما يجئ محاكاة للمحسوس ، و تسموا إلى " المُثل " و العقلانية ، مرتفعة بذلك عن كل ما هو مادي وحسي .

على هذا النحو وجد الفلاسفة المسلمون فى هذه الفلسفة ما يتفق و ميولهم الروحية وفكرتهم المجردة . وما أن أظل الإسلام البيئة العربية حتى أخذت هذه الفلسفة التأملية العقلانية تشيع و تغلب ، وفى ظل هذه الفلسفة أخذ الفن طريقة بعيداً كل البعد عن المحاكاة المطابقة ، جانحاً فى كل ما يصدر عنه إلى الخلق والإبداع . فلا يكاد المرء يتأمل الفن الإسلامي حتى يدرك على الفور أنه إبداع خالص ، و أنه أبعد ما يكون عن تلك المحاكاة للطبيعة .
فلا شك فى أن الفن الإبداعي يسمو فوق فن المحاكاة ، ففن المحاكاة مجرد نقل مهما اتسم بالبراعة ، فى حين أن فن الإبداع تكون عناصره من وجدان نابض بأفكار و مُثل و أخيلة و انطباعات. ومن هنا نجد أن الفنون الإسلامية زاخرة بالأفكار المجردة المعنوية فإذا نظر الفنان المسلم للواقع المحسوس أخضعه لمنهجية دون أن يخضع له فيحيله إلى صور إبداعية ترمز إلى الواقع ، وتوحي به دون أن تجسمه أو تحاكيه كما فى الواقع. فالفنان المحاكي يلتزم بما يراه أما الفنان الخلاق لا يحمل تلك التبعة لأنه لا يلتزم إلا بالفكرة التى تسيطر عليه .

فيذكر أفلاطون أن " الفن ليس إلا صورة للأشياء المحسوسة التى هى نفسها صورة للمُثل " وحيث أن العمل الفنى لا يحاكى المُثل الثابتة للأشياء ، بل مجرد مظاهر جزئية لها ، يكون العمل الفنى فى نظره أقرب إلى الظلال التى هى أدنى مراتب الوجود.
فمقولة أفلاطون على المثل و موقفة الميتافيزيقى العام من المحسوسات بوصفها صوراً للمثل ، فإن هذا لا يغير من أنه ينتقص من قدر الأعمال الفنية التى تحاكى الواقع . " فإذا جئنا إلى فلاسفة الإسلام وجدنا إدراكاً عميقاً بأن العمل الفنى هو عملية خلق و إبداع أصلاً ، و أن الفنان يستلهم أفكاراً و خيالات غير واقعية ولا محسوسة ، كما أنها ليس فى نفس الوقت " مُثُلاً " من تلك التــى أفترض أفلاطون

وجودها . " ويكفى أن نتأمل مقولة المتصوف الإسلامي جلال الدين الرومى : " أن كل صوره أراها ، جنسها فى اللا مكان. فلو ذهبت الصورة فليس ثمة ما يحزن ، إذ أصلها خالد " ، إلى أن يخاطب ربه قائلاً : " هل أنا إلا مصور نقاش أصنع لحظة تمثالاً ، ثم أنا فى حضرتك أصهر كل هذه التماثيل ، كما أخلق مائة نقش و أنت فيها الروح ، فإذا ما رأيت ما صورت أنت ، ألقيت بما صنعت أنا جميعاً فى النار" وهكذا نجد اعترافاً من الفيلسوف المسلم بأن الفنان المسلم يقدم على الإبداع مدركاً أنه إنما يتشبه بالخالق مبدع الكائنات ، وتلك مخاطرة ينبغي أن يحسب حسابها، ومن ثم كان عليه أن يفلت من أسار الواقع ، بأن يلوذ بالرموز تسبغ على منجزاته ألواناً من التخيلات المعبرة عن أحاسيسه الخفية الغيبية ، لا عن ملامح الطبيعة الواقعية."(١)

فمن هنا يتضح لنا أن الفنان المسلم كان قادراً على تصوير الطبيعة الواقعية أو تحويرها و الإضافة إليها وهذا بما يتفق مع وجهة نظره العقائدية ، وعندما كان يلجأ إلى تصوير الواقع كان يلغى بعض التفاصيل أو يبسط الخطوط الخارجية لجعلها كالأشكال الهندسية المجردة وبذلك يهدف إلى التأكيد على المعنى التشكيلي والرمزي من خلال منظور ديني.

موقف الإسلام من الفنون التشكيلية :-

إن وظيفة الفن فى الإسلام ليست جمالية إبداعية فقط و إنما هى اجتماعية أخلاقية تقوم على السمو بالنفس وبالذات و إبراز الفضائل الإسلامية و استلهامها و إبرازها،والفن الإسلامي مبنى على تعاليم الدين الإسلامي و يتحرك من خلالها. " فالفن فى علاقته مع الدين إنما يترجم طابعه الروحى المستمر و الذى يحدد إطاراً أساسياً لشخصيته ، فالفن الإسلامي ليس عملاً طقوسياً أو تعريفاً بالإسلام ، و إنما هو صيغة من صيغ التعامل مع الواقع ، وهى صيغة غير مادية كما يقول **ماسينيون** : " لقد عاش الفن الإسلامي فى مناخ حرّ قبل الإسلام وفى بداية الإسلام ، وخلال هذه المراحل برهن الفنان على خصب لا حدود له ، و أستمر هذا الخصب على الرغم من القيود التى وضعها مفسروا الحديث " .
ولقد أنتبه **غرابار** إلى هذه الحرية فقال : " لا يوجد فى الرسم أو التصوير موضوع يحمل غايته وحدوده المنطقية ، وهكذا كانت للفن فى بداية الإسلام إمكانية نمو لا نهاية لها ، و إمكانية تطور كبيره تشهد عليها واجهة قصر المشتى بوضوح ، مما يعطى فكره مميزة للفن الإسلامي فى أول عهد تكونه وهى الحرية هذه الحرية المطلقة التى تجعل أى عنصر قابلاً للتطور فى أى اتجاه . فليس

---

(١) ثروت عكاشة : معراج نامة " أثر إسلامي مصور " – دراسة ونص ، الطبعة الأولى ، دار المستقبل العربى مصر الجديد ، سنة ١٩٨٧م ، ص ٧.

هناك حدود أخرى سوى إرادة الفنان " ."(١)
و الجمال فى القرآن الكريم لا يقتصر على الناحية الموضوعية فى الأسلوب بل تجاوزها إلى الناحية التأثيرية . ومن أسرار جمال التعبير القرآني إثارة الأحاسيس النفسية المختلفة كالرحمة و الحب و اللذة والألم و الغضب و الخوف و الانتقام . وأيضاً فى قوة تصويره للمعاني وقد أنتقل هذا التعبير وهذه الأحاسيس فى الإسلام إلى رموز جديدة ، فالقرآن كتاب الله و معجزته فى البيان ، و العرب معجزتهم البيان واللغة ، ولكن لا جديد بعد القرآن وبيانه و لغته .

"فكان تحول العربى من إبداعه فى اللغة والبيان من خلال التصوير اللغوى بالكلمات والشعر إلى عبقريته فى تقييم الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية والكائنات الحية،كما أستشعر القيم الجمالية فى الخط العربى وأستخدمها جميعاً فى تجميل مساجده وعمارته وفى عمل لوحات جداريه بخامات متعددة منها القيشاني والفسيفساء،كما استخدم الأخشاب والمعادن والنسيج والخزف بأنواعه و ألوانه المختلفة و بأنماط متعددة امتدت واتصلت منذ فجر الإسلام حتى يومنا هذا ." (٢)

وقبل أن نتحدث عن موقف الإسلام من الفن يجب أن نتعرف على مفهوم كلمة التصوير : فيمكن القول بشمولية كلمة التصوير لمعنى التصور ، وهى المفردات الحقيقية لما تحتويه الطبيعة من أشكال لكافة المحسوسات المخلوقة، كما أنها أيضاً النموذج الذهنى الذى يختزن فى الذاكرة البشرية من واقع الذات ،وما يمكن أن يكون عليه الشيء متخيلاً ، وهنا تبرز كلمة تصور ، وهو من الفعل صور ، ومصدرها تصوير ، ويمكن تحديدها لغوياً و اصطلاحياً ليتسنى معرفة مضمون اللفظ فى الفن التشكيلي . ومنه نستطيع معرفة موقف الإسلام ديناً وفلسفة من هذا المصطلح الفنى بكل سماته التاريخية و أبعاده الحضارية.
فيذكر أبن منظور فى لسان العرب أن كلمة المصور : تعنى اسماً من أسماء الله تعالى .فالله هو المصور — هو الذى أعطى كل شئ صورة خاصة ، وهيئة مكررة تميزه عن غيره من الأشياء فالمصور بمعنها الديني هى القدرة الخاصة والحرة على خلق الأشياء وتمييزها عن غيرها حسب فكرة خاصة بالذات الإلهية* ، يقول سبحانه وتعالى: ﴿ الله الذى خلق الأرض قراراً و السماء بناءاً وصوركم فأحسن صوركم﴾ *١ ، وقوله تعالى: ﴿هو الذى يصوركم فى الأرحام كيف يشاء ﴾ *٢

---

(١) فاروق ناجى حسانين : العناصر الزخرفية فى التصوير الإسلامي و أثرها على فن التصوير المعاصر، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة — جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٩ م ، ص ٥٢.
(٢) عفيف بهنسى : الفن الإسلامي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٨٨.
* بتصرف من مرجع ابن منظور : لسان العرب ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٤٣، ص ١٤٧.
*١ الآية ٢٤ من سورة غافر. *٢ الآية ٦ من صورة آل عمران .

" والتصوير هنا بمعنى الخلق والتشكيل وقد أختلف الناس حول التصوير عند البشر (الفنانين) هل يعني النحت في الفراغ أم النحت البارز أم التصوير على المسطح أم أنه لا يشمل أياً من هذه الأشياء و يقتصر فقط على أولئك الذين يحاولون الخلق و التكوين كالباحثين عن تكوين الخلايا الحية و غير ذلك) و ربما ساهم في إحداث الالتباس استخدام كلمة التصوير لهذه الدلالة حديثاً على عملية الرسم والتلوين ، وفي العراق مثلاً لا تستخدم كلمة التصوير لهذه الدلالة و إنما تستخدم فقط كلمة الرسم ، وهو ما يجعلنا نتوقف في القرآن والحديث الشريف حيث قال رسول الله (ﷺ) :" إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون " قال الطبري : أن المراد هنا من يصور ما يعبد من دون الله وهو عارف بذلك قاصد له فإنه يكفر بذلك – كتصوير البقرة عند الهندوس وما شابه ، وقريب من ذلك من صور مالا يعبد قاصداً بتصويره مضاهاة خلق الله مدعياً أنه يخلق و يبدع كما يخلق الله عز وجل فهذا خروج من دين التوحيد ."(١)

أما معنى كلمة تصوير بمعناها الفني والأدبي ، فإنها تعني بشكل ما تولد الفكرة لتتجسد بمادة ما ، باللون أو باللفظ ، وقد تتشابه هذه الفكرة بما يوحي بمحاكاة الطبيعة بأبعادها المختلفة ، أو تكون استجابة معينة لشيء منظور أو غير منظور في الطبيعة يلعب اللون و الحركة و الخط و المساحة فيها دوراً رئيسياً – وهذا في الفن التشكيلي ، إلى جانب التصوير اللفظي في فنون الكلمة .
وقد ذكر ابن منظور كلمة تصاوير بمعنى تماثيل ، جمع تمثال ، ومثل الشيء صورة كأنه ينظر إليه ، و التمثال أسم بالشئ المصنوع شبهاً بخلق من خلق الله ، و أصله من مثلت الشيء بالشيء ، إذا قدرته على قدره ، ومثال ما يمثله و يحاكيه ، ولم يرد في القرآن هذا الوزن (تفعال) إلا في لفظين : (تلقاء ، تبيان) ، وقال القرطبي : التمثال " كل ما صور على مثل صورة من حيوان أو غير حيوان " ، وهذا المعنى يخالف ما يعنيه الفن من استحالة التشابه ، فالموازنة عند ابن منظور" مثل الشيء بالشيء " تكون ناقصة غير متكافئة.
فالمقصود بالتصوير الإلهي هو إجاد الكيان بكليته ، وهذا لا يتحقق بالتماثل ، كما يتبين من قوله تعالى: ﴿ ولقد خلقنا الإنسان من سلاله من طين(١٢) ثم جعلناه نطفة في قرار مكين(١٣) ثم خلقنا النطفة علقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاماً فكسونا العظام لحماً ثم أنشأناه خلقاً آخر فتبارك الله أحسن الخالقين(١٤) ﴾*
لكن من الناحية الفنية فهي مجرد فكره في وجدان الفنان تظهر متمثلة في شكل من الأشكال التقريبية بأي من المخلوقات،والغالب الأعم لا يقصد به التشبه بخلق الله .

(١) ناصر الجيلاني نبيه : الشكل الإنساني في التصوير المصري المعاصر ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان ، سنه ١٩٩٧ م ، ص ١٧.
* الآيات ١٢ ، ١٣ ، ١٤ من سورة المؤمنين .

" أما شبهة التصوير من أجل العبادة أو التقرب و التزلف بها لله ، فمرده على الفاعل ذاته . و الفاعل قد يقوم بعبادة أشياء أخرى غير ممثله كعبادة المال أو الشهوة أو الشمس مثلاً وهنا لا يكون الموقف معادياً تجاه المعبود . وقد كانت الأحجار المنحوتة على هيئة أصنام للعبادة مجرد أشكال بسيطة ، بعيده عن النحت بمفهومه لدى الحضارات السائدة حينئذ . وقد وضعت فى الكعبة إلى جانب بعض الصور ."(١)

وفى هذا الصدد يقول محمد حسين هيكل : دخل محمد الكعبة فرأى جدرانها صورت عليها الملائكة ،وسيدنا إبراهيم مصوراً فى يده الأزلام تستقسم بها ، ورأى بها تمثال حمامة من عيدان فكسرها بيده و ألقاها على الأرض . أما صورة إبراهيم فنظر إليها ملياً وقال : قاتلهم الله ! جعلوا شيخنا يستقسم بالأزلام ! ما شأن إبراهيم والأزلام ! ما كان إبراهيم يهودياً ولا نصرانياً ولكن كان حنيفاً مسلماً وما كان من المشركين. أما الملائكة الذين صوروا نساءاً ذوات جمال فقد أنكر محمد صورهم أن ليست الملائكة ذكوراً ولا أناثاً ، ثم أمر بتلك الصور كلها فطمست ، وكانت حول الكعبة الأصنام التى تعبدها قريش من دون الله قد شدت إلى جدرها بالرصاص ، كما كان هبل فى داخل الكعبة. *
ومن الملاحظ أن كلمة صنم وردت خمس مرات في القرآن الكريم على النحو التالى : فى سورة (الأنعام -٧٤) ، وسورة (الأعراف -١٣٨) ، وسورة (إبراهيم -٣٥) ، وسورة (الشعراء -٣١) ، وسورة (الأنبياء -٥٧).
كما وردت أسماء الأصنام فى سورة (نوح -٢٣). أما الأنصاب والأزلام فقد وردتا فى سورة (المائدة -٩٠) فيقول سبحانه وتعالى : ﴿إنما الخمر والميسر والأنصاب و الأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه﴾ وهى الآية الوحيدة التى أستدل بها على التحريم ، وقد خصت الأصنام وهى أحجار منحوتة بشكل مبسط ، كانت تنصب بالحرم ، ويطوف زوار الكعبة حولها ، و الأزلام ، وهى أوراق كانت توضع فى أقداح ، يكتب فيها الأمر بنعم أو لا ثم يحرك القدح وتأخذ ورقة ينفذ ما بداخلها من أمر، وهو ما أشارت إليه صورة سيدنا إبراهيم بالكعبة .

" ومن المعروف أن العرب قبل الإسلام كانوا يعبدون الأصنام أى أنهم ولا شك وجد بينهم من كان يصنع الصور والتماثيل التى كان يتعبد إليها العرب فى الجاهلية ، وقد وصلنا أسماء بعضهم مثل **أبى تجزأة** ، كما أشارت

(١) أحمد عبد العظيم جاد : ملامح التحوير فى الفن الإسلامي ومدى تأثيره فى النحت المعاصر ، رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٨م ، ص ٣٣ ، ص ٣٤.

* بتصرف من مرجع محمد حسين هيكل : حياة محمد ، الجزء الثاني ، دار الكتب المصرية ، سنة ١٩٥٤ م، ص ٤٠٩.

الأحاديث النبوية الشريفة إلى طبقة المصورين الذين كانوا يصنعون الأصنام ، و نهتهم عن هذا العمل و حذرتهم من مزاولة صناعة الأصنام من تماثيل و صور."(١)

فكان على الإسلام أن يقضى على الوثنية وأن يتشدد فى التحريم لأنه لا يعقل أن تمر آلاف السنين والناس يتقلبوا أمام الأصنام والأوثان و تهاويل الزخارف والصور . يعبدونها من دون الله ثم يأتى الإسلام ويأذن للمسلمين بها وهم ما زالوا فى غضارة الإيمان بالله الواحد الأحد باتخاذ التماثيل و التصاوير للتزيين و التجميل .
" أنه لو فعل ذلك لفتح الباب للشرك القديم و استجاش الذاكرة لنزعات الوثنية بما كان لها من عوائد وتقاليد . و الإنسان أسير عاداته و تقاليده إلى حد بعيد . فهو يحن إليها إذا ما ابتعد عنها و يشتد حنينه إذا ما أبعد عنها. من أجل ذلك كان تحريم الإسلام للنحت و التصوير."(٢)

١ - موقف القرآن الكريم

إن موقف القرآن من الصور والتماثيل يرجع إلى المقاصد والغايات و النتائج و الثمرات . فإذا كانت الصور والتماثيل وسائل للشرك بالله و سبلاً ينحرف البعض بتعظيمها عن عقيدة التوحيد ، كان الرفض والتحريم لصنعها هو موقف القرآن .. أما إذا كانت لمجرد الزينة و التجميل و الجمال ،و لإبراز براعة الإنسان و قدرته ، و لتجميل الحياة ، و لتنمية الحس الجمالي عند الإنسان ، وكذلك إذا كانت لتخليد القيم و المعانى و المآثر الطيبة و الجمالية.. الخ ، فإنها عندئذ تصبح من الطيبات المباحة ، بل والمقصودة المرغوبة باعتبارها من نعم الله على الإنسان .
ويذكر محمد عمارة فى كتابة الإسلام والفنون الجميلة أن القرآن الكريم عرض الحديث عن التماثيل فى ثلاثة مواطن:

حديث رافض محرم ففى سورة الأنبياء عن موقف إبراهيم عليه السلام أولئك الذين اتخذوا التماثيل أصناماً عبدوها من دون الله ، جاء حديث القرآن معادياً لهذه التماثيل و كذلك لصناعتها عندما تستهدف الشرك بالله ﴿ ولقد آتينا إبراهيم رشده من قبل وكنا به عالمين. إذ قال لأبيه و قومه : ما هذه التماثيل التى أنتم لها عاكفون؟ قالوا وجدنا آباءنا لها عابدين.قال: لقد كنتم أنتم وآباؤكم في ضلال مبين

---

(١) بتصرف من مرجع حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، مج١ ، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان،الطبعة الأولى،سنة ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م .
(٢) محمد عبد الواحد حجازى : فلسفة الفنون فى الإسلام ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، سنة ١٩٩٩ م ، ص ١٥٢ ، ص ١٥٣.

قالوا : أجئتنا بالحق أم أنت من اللاعبين ؟ . قال : بل ربكم رب السماوات و الأرض الذى فطرهن و أنا على ذلك من الشاهدين ﴾* .

ولم يقف الموقف القرآنى من هذه التماثيل عند حد التسفيه بالقول و الحجة و المنطق ، بل لقد أراد لنبيه إبراهيم أن يحطم هذه التماثيل ويمحو وجود هذه الأصنام : فأستمر سياق القرآن يتحدث عن قول إبراهيم عليه السلام لقومه : ﴿و تالله لأكيدنَ أصنامكم بعد أن تولوا مدبرين .فجعلهم جذاذاً إلا كبيراً لهم لعلهم إليه يرجعون﴾*١

وما صنعه إبراهيم مع التماثيل المعبودة ، هو ما صنعه خاتم المرسلين محمد (ﷺ) عندما طهر شبه الجزيرة العربية من كل أثر لها ، و أذن فى الناس ، يومئذ،وهو يحطمها ، قائلاً:(جاء الحق و زهق الباطل إن الباطل كان زهوقا) *٢

حديث العاد لها من نعم الله على الإنسان حيث تعرض لها لتعداد نعم الله سبحانه على نبيه سليمان ، عليه السلام . فلقد ذكر القرآن " التماثيل " و صنعها وصانعيها باعتبارها من نعم الله على نبيه سليمان ! .. فهو قد سخر له الريح .. و أتاح له عيناً تفيض بالنحاس المذاب (القِطر) - .. و سخر له الجن تصنع له بعضاً من زينه الحياة الدنيا و جمالها : بيوتاً عالية (محاريب) و حفر كبيرة – (جفان) - .. وقدوراً راسيات و أيضاً : تماثيل من زجاج ونحاس ورخام ، تصور الأحياء ، بل و تصور الأنبياء والعلماء ! – كما يقول المفسرون *٣ - !.. ﴿ ولسليمان الريح غدوها شهر و رواحها شهر و أسلن له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير يعملون له ما يشاء من محاريب و تماثيل و جفان كالجواب و قدور راسيات ، أعملوا آل داود شكراً و قليل من عبادى الشكور ﴾ *٤

فالتماثيل ، هنا – وعند انتقاء مظنة عبادتها – هى من نعم الله على الإنسان ، وعاملها وصانعها إنما يعملها (بإذن ربه) .. وعلى الذين أنعم الله عليهم بهذه النعمة مقابلتها بالشكر لله – و أحد مظاهره : اكتشاف ما فيها من جمال .

وقد جاء فى تفسير القرطبي ما يقرر هذه الوجهة – أنها نعمة من نعم الله على سيدنا سليمان – و يؤكدها ، فقد قال :" تماثيل " جمع تمثال . وهو كل ما يصور على مثل صورة من حيوان أو غير حيوان . وقيل : كانت من زجاج و نحاس و رخام تماثيل أشياء ليست بحيوان . وذكر أنه صور الأنبياء والعلماء و كانت تصور فى المساجد ليراها الناس فيزدادوا عبادة و اجتهاداً.

---

* ، *١ سورة الأنبياء الآية من (٥١ – ٥٦) ، (٥٦ – ٥٨) .

*٢ سورة الأسراء الآية رقم (٨١)

*٣ القرطبى (الجامع لأحكام القرآن) ، ج ٤ ، طبعة دار الكتب المصرية . القاهرة ، ص ٢٧١.

*٤ سورة سبأ الآية (١٢ ، ١٣) .

" قال (ﷺ) : " أن أولئك كان إذا مات فيهم الرجل الصالح بنوا على قبره مسجداً و صوروا فيه تلك الصور " ، أى ليتذكروا عبادتهم فيجتهدوا فى العبادة . وهذا يدل على أن التصوير كان مباحاً فى ذلك الزمن و نسخ ذلك بشرع محمد (ﷺ)"(١)

ويذكر مصطفى عبده فى كتابه النحت والتصوير بين الإباحة والتحريم أن التماثيل المذكورة لم تكن خروجاً عن مبدأ التوحيد، و إنما كانت من باب التحدث بنعم الله،ولتأكيد هذا المفهوم نسوق بعض ما جاء فى التفاسير بشأن الآية السابقة . يقون ابن كثير : " يعملون له من محاريب وتماثيل " ، فا (المحاريب) هى البناء الحسن وهو أشرق شئ فى المسكن ، أما (التماثيل) فقال عطية الكوفى و الضحاك و السديّ : التمثال المصور . قال مجاهد : وكانت من نحاس ، وقال قتادة : من طين وزجاج ، أما قوله تعالى : " أعملوا آل داود شكراً " قال داود : " يارب كيف أشكر والشكر نعمة منك ، قال : الآن شكرتني حين علمت أن النعمة منى" * ويقول ابن عباس : (المحاريب) تعنى المساجد ، و (التماثيل صور الملائكة و النبيين و العُباد لكى ينظر إليهم الناس فيعبدوا ربهم على (مثالهم) أى يعبدوا الخالق الذى أبدع تلك الصور المماثلة أمام أعينهم .

حديث العاد لها معجزة لنبى من أنبياء الله فقد جاء الحديث عن معجزات نبى الله عيسى بن مريم ، عليه السلام ﴿ ويعلمه الكتاب والحكمة والتوراة والإنجيل. ورسولا إلى بنى إسرائيل أنى قد جئتكم بآيه من ربكم ، أنى أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله ﴾*١ ... ﴿ إذ قال يا عيسى بن مريم أذكر نعمتى عليك وعلى والدتك و إذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذنى فتنفخ فيها فتكون طيراً بإذنى .. ﴾ *٢

فهى هنا لا تكون مظنة للشرك ، ولا حظر على التوحيد ، فهى آية من آيات الله ، ونعمة من نعمه على عيسى عليه السلام . فقد جاز له صنع تماثيل للطير من الطين ، ولم تكن فى هذه العملية شبهه وثنية تضر بالعقيدة بسبب صنعه لتلك التماثيل ، بل كانت معجزة إلهيه لنبيه عيسى عليه السلام علماً بأن المعجزة لا تكون فى معصية.كما أنها لا تمثل خروجاً عن معتقد الألوهية ، بل إن استخدامها بهذه الصورة يمثل دعامة من دعامات تثبت وحدانية الله .

ولقد جاءت تفاسير الآيات السابقة تؤكد هذا المفهوم ، فيقول ابن كثير : " أخلق لكم من الطين " وكذلك كان يفعل بصور من الطين شكل طير ، ثم ينفخ فيه فيطير بإذن الله تعالى الذى جعل هذا معجزة له تدل على أنه أرسله .

---

(١) محمد عبد الواحد حجازى : فلسفة الفنون فى الإسلام ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٤.
* تفسير القرآن العظيم لابن كثير – ج ٣ ، ص ٥٣٠.
*١ سورة آل عمران الآيات (٤٨ ، ٤٩) . *٢ سورة المائدة الآية رقم (١١٠).

ويقول ابن كثير فى تفسير قوله تعالى : " كهيئة الطير" أى تصوره وتشكله على هيئة الطائر ، فتنفخ فى تلك الصورة التى شكلها فتكون طير بأذن الله .

"إذن فموقف القرآن الكريم من التصوير و التماثيل ،للأحياء ،ليس واحداً، وليس عاماً ، و ليس مطلقاً. فحينما تكون سبيلاً للشرك بالله –شركاً جلياً أو خفياً – فهى حرام ، والواجب تحطيمها. أما عندما تنتفى مظنة عبادتها و تعظيمها و الشرك بواسطتها ، فهى عندئذ ،من نعم الله ، التى يجب على الإنسان أن يقصد إليها ،وأن يتخذ منها سبيلاً لترقية حسه وتجميل حياته،وتزكية القيم الطيبة و تخليدها ." (١)

٢ – موقف الأحاديث و السنة النبوية

إن علة التحريم هى : تحول الصور و التماثيل – فى الواقع الذى ظهر فيه الإسلام – إلى معبودات ، و مظنة اتخاذها أنداداً تشارك الله فى الألوهية و الربوبية و التعظيم ، فإذا ما انتفى هذا السبب و زالت هذه المظنة انتفى التحريم وعادت الإباحة حكماً للصور و التماثيل. وتؤكد الأحاديث النبوية التى رويت فى الصور والتماثيل هذا و تقطع بأن التحريم مرهون و مشروط ومعلل بكون هذه الصور والتماثيل مظنة العبادة و الإشراك بالله ، كما أنها تفصح عن أن هذه الأحاديث التى تنهى عن الصور والتماثيل إنما تعالج جماعة بشرية هى قريبة عهد بالشرك و الوثنية ، وحديثة عهد بالتوحيد الإسلامي وأن الإسلام أخرجها من الوثنية و عبادة الصور والتماثيل ولكنها كانت تحت تأثير هذه العبادة التى أستدعى تركيز الأحاديث النبوية على النهى عن اتخاذ الصور والتماثيل ، سداً للذرائع ، وتقديماً لدفع المضرة على جانب المصلحة – وهى قواعد تشريعية إسلامية لكى لا تعود هذه الجماعة إلى مرض الوثنية والشرك من جديد .

أما الذى تعرضت إليه الأحاديث النبوية بمفهوم الصور هو الصنم والوثن المعبود من قبل المشركين فلم يكن فى مكة أو المدينة أو البوادي من حولها يومئذ حركة فنية تذكر ، وكانت الصورة هى " الصنم والوثن " ينحت نحتاً ، أو يرسم بالنسج على النسيج ، أو بالرسم أو بالحفر على الجدران و الأثاث ..

ومن هنا ، فإن النهى عن " الصور " و ذم " المصورين " هو حديث عن " الأصنام و الأوثان " وعن الذين يحترفونها وليس عن الصور والمصورين بالمعنى الذى يراد اليوم عند الحديث عن فنون التشكيل و فنانيها .

" يشهد لهذه الحقيقة الهامة المقارنة بين حديثين شريفين ورد فيهما مصطلح " الصورة " و يفسر ثانيهما الأول على النحو الذى يضبط معنى هذا المصطلح ضبطاً لا سبيل معه إلى التجاوز أو الإبهام.. ففى الحديث الذى يرويه

---

(١) محمد عمارة : الإسلام والفنون الجميلة ، دار الشروق ، الطبعة الأولى، سنة ١٤١١هـ - ١٩٩١ م ، ص١١٢.

عبدالله بن عمر ، يقول الرسول (ﷺ) : " الذين يصنعون هذه الصور يعذبون ، و يقال لهم : أحيوا ما خلقتم " .. أما الضبط لمعنى " الصورة " على النحو الذى أشرنا إليه ، فإننا واجدوه فى الحديث الذى يرويه أبو هريرة ، و الذى يقول فيه الرسول (ﷺ) ، متحدثاً عن خير الناس يوم القيامة :" يُجمع الناس يوم القيامة فى صعيد واحد ، ثم يطلع عليهم رب العالمين ، ثم يقال : ألا تتبع كل أمه ما كانوا يعبدون ؟ .. فيتمثل لصاحب الصليب صليبه . ولصاحب الصور صوره، ولصاحب النار ناره ، فيتبعون ما كانوا يعبدون ، و يبقى المسلمون" *.
فالأمم التى انحرفت عن التوحيد فى الألوهية و الربوبية ، ثم تمثلت لها معبودتها .. الصليب للنصارى .. و الصور – أى الأصنام – للوثنيين .. و النار للمجوس .. فالصورة ، إذاً ، هى " الصنم والوثن " المعبود للمشركين من دون الله .. و ليست تلك التى نتعارف عليها اليوم عندما نتحدث عن الصور وعن المصورين" (١)

و لعرض الأحاديث التى رويت فى هذا الموضوع يجب استحضار و تدبر المناخ و البيئة و الإطار الذى قيلت فيه هذه الأحاديث و ذلك حتى ندرك فيها ومنها المقاصد و العلل و الحكم والغايات .. فهى موجهة للمؤمنين بالله الواحد حيث أنهم كانوا بالأمس مماً يعبدون الصور و التماثيل .. وكذلك أنهم كانوا محاطين بعبدة الصور والتماثيل الذين لم يؤمنوا بعد .. و صناع النسيج و الأثاث – وهم فى الأساس من غير العرب كانوا يزينون مصنوعاتهم و منسوجاتهم بصور الآلهة – (الأصنام) – ترويجاً لها فى البيئة الوثنية .. ومن هنا كان النهى عن هذه " الصور" نهياً عن الوثنية ، و دعوة إلى تنقية المنازل والأندية من صور الأصنام المعبودة فى الجاهلية ، وسعياً لاستئصال جذور المرض الوثني وذلك حتى تبرأ هذه الجماعة البشرية تماماً من الشرك والتعددية ، و تخلص العبودية لله وحده ، وتحل محلها عقيدة التوحيد ، و لذلك جاء النهى عن " الصور" حتى لا تؤدى إلى عودة الإشراك بالله مرة أخرى.

يقول الرسول (ﷺ) " يعذب المصورون يوم القيامة " وفى رواية أخرى " يعذب المصورون الذين يضاهون بخلق الله " أو " من صور صورة عذب يوم القيامة حتى ينفخ فيها و ليس بنافخ "*١
ويذكر عفيف بهنسى فى كتابه الفن الحديث فى البلاد العربية:أن ذلك يفهم على أن الرسول(ﷺ)أراد أن يحافظ على تقاليد موروثة في عدم التشبيه ، وأنه أي

* رواه البخاري و مسلم والنسائي و الأمام أحمد .
(١) محمد عمارة : الإسلام و الفنون الجميلة ، مرجع سبق ذكره ، ص ١١٩، ص ١٢٠.
*١ رواه أبو داود و البخاري و مسلم و الترمذي .

الرسول(ﷺ) يحذر المصورين من تصوير الله تصوير الأجساد . ومع ذلك فنحن لا نحاول أن ننفي المنع ، ولكننا نقول أن هذا الموقف الذى وقفه الرسول كان له مبرراته التقليدية القديمة ، وكان له مبرراته الوحدانية ، عندما يكون هدف المصور تصوير الله ، أو تقليده فى مقدرته على خلق الصور.

فمسألة منع التصوير التشبيهى ليست عملية قمع فرضتها السلطة الدينية بحق الإبداع لكن الدراسات الجديدة أوضحت أن قضية المنع ذات جذور و نتائج هى أبعد من أن تكون مجرد عملية منع لأسباب دينية . فهى نتيجة إرث قديم كان العرب قبل الإسلام ، بل ومنذ الألف الثالث قبل الميلاد قد تمثلوه فى أعمالهم الفنية التى كثيراً ما كانت مجردة ، كما فى زخارف معبد عشتار فى بابل و قصر دورشاروكين فى خورسباد (الموصل) ، أو كانت رمزية شديدة التحوير كما فى جميع التماثيل الصغيرة التى ترجع إلى نهايه الألف الثالث و خلال الألف الثانى . أو كانت محورة عفوية أو نمطية ، ونرى ذلك فى منحوتات إيبلا (قرب حلب) أو رأس الشمرة (قرب اللاذقية) و تمثل الإله (إيل) رب الأرباب بعيداً عن التمثيل، ولم يأخذ شكلاً إلا بعد أن أحتكت العقائد القديمة بالعقائد المصرية ، فظهر (بعل) فى الساحل و نظير(حدد) فى الداخل لكى يحلا بعد منتصف الألف الثانى محل (إيل) مؤقتاً و يحمل شكلاً رمزياً مشخصاً .

و عندما جاء الإسلام ، كان من أهم مقوماته التوحيد ، فكان موضوع تصوّر الإله أو تصويره من الأمور الخطيرة التى تمس الوحدانية ذاتها ، و المؤمنون غير قادرين على مضاهاته و التشبه به . فلم يفرض الدين منع التصوير ، فالتصوير فى حد ذاته لم يكن خطراً على الدين إلا من ناحية واحدة ، إذا كان التصوير للمساس بمقدرة الله الخالقة أو للتشبه بهذه المقدرة . و على ذلك فقد حطم الرسول (ﷺ) الأصنام المنحوتة و غير المنحوتة – وكانت(مناه) على هيئة صخرة سوداء و (اللات) على هيئة صخرة بيضاء و (ذو الخلص) على شكل حجر أبيض منقوش و (سعد) على شكل صخرة طويلة و(العزى) على شكل شجرة .

فالأنصاب والأصنام و الأزلام شرك و طغيان و عبودية ،و التحرر من هذه العبودية واجب للخروج من ذل العبودية و الدخول فى ظل الألوهية . وهى أيضاً رجس من عمل الشيطان يجب اجتنابه ، ولفظ اجتناب أشد من التحريم ، فالاجتناب يتطلب البعد عن كل معلقاته ولا يجوز الاقتراب منه ، و سد كل الطرق المؤدية إليه .
فثالوث الوثنية يتكون من (صانع – و صنم – و عابد) ولكسر هذا الثالوث ، يجب تحطيم الأصنام ومنع صانعها ، فلا يكون حينئذ عابداً لها . والعابد لهذه

الأصنام يشترك فى هذا الانحراف فيجب منعه من هذا السلوك المنحرف ، فإذا كان الفنان منحرفاً أصبح فنه كذلك ، و إن استقام أنتج فناً سامياً ! وكان فنه طريق هداية و استبصار ، ليس طريق انحراف و ضلال .
فإذا كانت الفنون فتنة فيمكن أن تكون عبرة ، و إن كان الفن ابتعاداً عن الله ، فيمكن أن يكون تقرباً لله . وبهذا لم يكن تأثير التحريم سلبياً بل كان إيجابياً ، فالعقيدة الإسلامية وجهت الفن الوجهة الصحيحة التى ينبغى أن تسير عليها الفنون السامية ، وكان هذا التوجيه بتقويم المعوج .

وليس التحريم في الأسلوب بل التحريم إذا وقع يقع على الموضوع ، وفى هذا يقول أبو ريان : " التحريم لم يقع على الظاهرة الجمالية أو الأسلوب ، بل كان فى الموضوع ، فإذا ما انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتحريم لا ينصبان على الظاهرة الجمالية فى ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما تؤدى إليه من مخالفة للشرع".*

فالفن صورة حياتية ، وبه يحقق الإنسان إنسانيته ، و يتعبد بالفن و يتقرب إلى الله و ذلك بالتأمل الجمالي . فالفن من الأساليب التى تقرب إلى الله بعد إيجاد التنغيم الداخلي ، و التقائه بالنغمة العلوية التى تنشد الخلود و الأبدية .
وقد مر التصوير التشبيهى فى الإسلام بثلاث مراحل :

<u>المرحلة الأولى(مرحلة التأثر بالتقاليد الفنية فى المناطق التى ظهرفيها الإسلام)</u>

هذه المرحلة تبتدأ منذ حياة الرسول وحتى ظهور التأثير الفارسى ، و نرى التصوير العربى فى هذه المرحلة يحمل تأثيرات غريبة لم تأتى عن أفكار فلسفية وجمالية مستوردة ، ولكن جاءت عن تقاليد فنية شائعة فى المنطقة التى ظهر فيها الإسلام و بخاصة بلاد الشام ، وكانت هذه التقاليد ذات أصول فارسية ، و إلى أصول بيزنطية مستمدة من التقاليد الإغريقية التى قدمتها فلسفة أفلاطون و أروسطو ، ومما لا شك فيه أن السكان المحليين فى بلاد الشام هم الذين نقشوا كثيراً من الرسوم و الصور و التماثيل التى مازالت موجودة على جدران قصر الحير و قصير عمره و خربة المفجر وواجهة المشتى . ولقد أوضح إيتنهاوزن هوية المصورين فى قصير عمرا من خلال الكتابات الواردة على الجدران و التى تدل على أن هؤلاء إنما كتبوا أسمائهم باللاتينية مرة والعربية مرة أخرى ، كدلالة على انتمائهم الثقافي السابق للإسلام.
فالعربي المسلم الذى جاء من الجزيرة ، لم يمارس فى الواقع التصوير و إنما هو المواطن الشامى الذى أسلم أو الذى بقى على نصرانيته ، هو الذى تابع الرسم والتصوير حسب التقاليد الدارجة و ثمة تماثيل و أنسجة و خيام و حلى

---

*بتصرف من مرجع عفيف بهنسى : الفن الحديث فى البلاد العربية ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٣ : ١٥ .

وأدوات ،عليها رسوم آدمية كانت ترد إلى المسلمين حتى فى عهد الرسول،من بلاد الفرس و الروم . ومن المعروف أن بيوتاً كثيرة كانت مزينة بهذه المستوردات المحلاة بالرسوم والصور. ولقد أوضح **لامنس** و **دوفيلارد** أن الروايات تتحدث عن الرسول و سط مجموعة من الكائنات الحية.
وتبدو هذه الكائنات مصورة على البسط و الأرائك و السجاد وعلى الأختام التى تخص النبى نفسه . ونعلم أيضاً أن كثيراً من الصور كانت تزين كثيراً من مساكن المدينة كمنزل مروان بن الحكم الذى كان والياً على المدينة عام ٦٧٢ م ، ومنزل ياسر بن نمير خازن بيت المال فى عهد الخليفة عمر ، بل أن المبخرة التى كان الخليفة عمر نفسه يستعملها فى المسجد كانت مزينه بالصور الآدمية .

وفى عهد عبد الملك ، وفى مكة المكرمة أيام الحج كانت خيام الحجاج الموسرين مزينة بصورة آدمية. وفى بداية حكم العباسيين زين المنصور قبة قصره بدوارة هواء بشكل مقاتل فارس. كذلك شأن قصور بغداد و سامراء و أمثلة كثيرة أخرى.
ومع ذلك فإن تمثيل الكائنات الحية فى المساجد أو تصوير الرسول و الأنبياء والخلفاء لم يعرف أبداً فى هذه المرحلة بسبب الخوف من عبادة هذه الكائنات والانزلاق في الشرك فهو منع دينى صرف . وثمة منع أيديولوجي تجلى فى رفض جميع الصيغ المستوردة و التى ترتبط فى دلالتها وفى شكلها إلى قيم و عقائد غريبة عن المفهوم العربى .

فنحن نعلم أن التماثيل و الأوثان التى كان العرب يتبركون بها قبل الإسلام . ما هى إلا تماثيل رومانية قديمة كانت ترد مع التجار من بلاد الشام ، وقد حملت أهمية قدسية أو تعويذية أولاً ، ولكنها ذات قيمة فنية غريبة ، و هكذا كانت هذه الصور لصفتها الوثنية و لجماليتها الغريبة مرفوضة من الإسلام كما فى حديث على لسان السيدة عائشة التى أورده النووى حيث قال : " قدم رسول الله (ﷺ) ، من سفر وقد سترت على بابى درفوكاً فيه الخيل ذوات الأجنحة فأمرنى فنزعته " . وفى رواية أخرى (و أنا متستترة بقرام فيه تماثيل ، فتلوّن وجهه ثم تناول الستر فهتكه). ثم قال : " إن من أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون"فقالت عائشة:" فقطعناه ، فكان رسول الله يرتفق عليهما".
فالرسول (ﷺ) لم ينه عن التصوير و إنما رفض الرسوم التى تحمل مفاهيم وثنية مستوردة و رسمت بأساليب واقعية غريبة على الذوق العربي . و أما قوله " أن من أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون " ، فإنما يقصد بذلك أولئك الذين يحاولون خلق الكائنات أو مضاهاة الله فى خلق هذه الكائنات التى رسمت بأسلوب واقعي و بمحاكاه رفيعة للواقع فهى محاولة لخلق و مضاهاة الله ، و لهذا كان الحديث " يعذب الذين يضاهون بخلق الله ".

المرحلة الثانية (مرحلة التأثر بالفن الإغريقى)

فهذه المرحلة تنتهى بعهد المتوكل ، و خلالها كان التأثير الأغريقى أكثر وضوحاً ، صحيح أن خالد بن يزيد كان من أوائل الذين اهتموا بالثقافة الإغريقية، غير أن المأمون كان قد قوّى علاقته بالبيزنطيين ، فطلب إليهم إرسال كتب أفلاطون و أرسطو و جالينوس و أبقراط ، كما روى سعد و كما روى المقريزى. ولقد أسس المأمون جماعة من العلماء منهم الحجاج بن يوسف بن مطر و يحيى بن البطريق و سلمان و غيرهم لاختيار أحسن الكتب . وهكذا فإن المفهوم الأفلاطوني فى التعبير الأمثل و الأكمل للشكل الإنساني فى التصوير ، وجد له مكانا فى تفكير المعتزلة الذين وجدوا تبريرات للتصوير و ردت على لسان أبى على الفارسي (القرن العاشر) وهو من كبار النحاة و كان ذلك بصدد تفسيره النحوى للحديث الشريف: " يعذب المصورون ..... " قياساً على تفسيره الآية الكريمة:﴿أن الذين اتخذوا العجل سينالهم غضب من ربهم وذلة في الحياة الدنيا﴾*. فهو يقول : " ومن صاغ عجلاً أو محرة أو عملة بضرب من الأعمال لم يستحق الغضب من الله و الوعيد عند المسلمين".فإذا كان كذلك على علم ما و صفناه من إرادة المفعول الثانى المحذوف فى هذه الآية (وهو الله ، و الأصل ، أن الذين اتخذوا العجل إلهاً ...) فإن قال قائل : فقد جاء فى الحديث : " يعذب المصورون يوم القيامة " وفى بعض الحديث " فيقال لهم أحيوا ما خلقتم " ، قيل (يعذب المصورون) يكون على من صور الله تصوير الأجساد(أى يعذب مصورو الله...) أما الزيادة فمن أخبار الآحاد التى لا توجب العلم . فلا يقدح لذلك فى الإجماع على ما ذكرناه .....

و هناك رأى مماثل على لسان ابن دقيق العيد أورده ماسينيون ، و الواقع أن المعتزلة أصرت على التوحيد و نفت أن يكون لله تعالى صفات أزلية من علم و قدرة وحياة و سمع وبصر غير ذاته بل الله عالم وحيّ و سميع وبصير بذاته ، وليست هناك صفات زائدة على ذاته ، و القول بوجود صفات قديمة قول بالتعدد ، و الله واحد لا شريك له من أى جهة كان ، ولا كثرة فى ذاته ، ولقد قام المعتزلة بتأويل الآيات التى تورد هذه الصفات ، تماماً كما فعل صفوان بن الجهم قبلهم ، والواقع أن هذا الموقف كان مضاداً للمشبهة و على رأسهم مقاتل بن سليمان الذى قام بتجسيد الله وإثبات صفات له كصفات المخلوقين . على أن المعتزلة إذا رفضوا تشبيه الله و تصويره تصوير الأجساد ، فإنه لم يرفضوا التصوير التشبيهى. ويجب أن نشير أن الأحاديث المجوعة ليست مسندة و بعضها ضعيف. حتى إذا جاء القرن الثالث نشطت حركة الجمع الدقيق و التصحيح على يد ابن سعد (٨٤٥) والبخارى(٨٧٥) وأبى داود (٨٩١) والترمذى (٨٩٥) و النسائى (٩١٧) و أصدروا الكتب الستة المعروفة ، والتي اعتبرت أصح كتب الحديث.*١

---

* سورة الأعراف الآية رقم (١٥٢).　　*١ بتصرف من نفس المرجع السابق ص ١٦.

المرحلة الثالثة(مرحلة رفض كل ما هو غريب عن الفكر والثقافة العربية)

ومازالت هذه المرحلة مستمرة فى نطاق التشريع الإسلامي ، فلم يكن موقف الإسلام فى هذه المرحلة من التصوير التشبيهى صادراً عن تعاليم دينية فقط بل كان صادراً عن رفض شامل لكل ما هو غريب عن الفكر و الثقافة العربية. ولقد أوضح ذلك بابا دوبولو بقوله : " نستطيع أن نشارك دوفيللارد بقوله أن ما جعل التحريم يحدد بهذا الشكل الذى ورد فى الحديث ، هو تأثير الثقافة الهلينية التى حولت الإسلام فى بداية عهده إلى ديانة علمية ، وذلك وفق الضرورات الفلسفية و التفسير و علم الكلام ، وتم ذلك عن طريق كبار المحدثين الذين كانوا يشعرون بالحاجة الماسة إلى الصفاء و التجريد مما دفعهم إلى تأويل اعمال و حركات الرسول بهذا المعنى ، ومع ذلك نستطيع أن نضيف أن المحدثين هؤلاء على الرغم مما نشعره من مظاهر روحية فى الثقافة الهلينية ، فقد كانوا يشكلون طرفاً من موجة رفض الفلسفة و العلم الإغريقي التى كانت قد تطورت على يد المعتزلة ، والتى كانت نصيراً للعودة إلى التقاليد والعلوم العربية. و هكذا فإن الصور سواء كانت فى الرسم أو الفسيفساء أو النحت فقد كانت تبدو إغريقية أو مناقضة لصفاء الأصالة العربية فى الإسلام .

و عندما قام المحدثون الستة الكبار كان ذلك فى ظل المتوكل الذى حارب المعتزلة الذين أستمر نفوذهم خلال الخلفاء الثلاثة السابقين لهم ، و قام أيضاً بمناهضة المترجمين اليعاقبة و النسطوريين الذين كانوا يتقنون الفلسفة الإغريقية ، كما قال بمعارضة جميع النصارى و كل من يناصر الإغريق.و كان أثر ذلك واضحاً فى سلوك المهتدى (٨٦٩ – ٨٧٠) الذى أزال جميع الرسوم التى كانت فى قصره الخاص. و هكذا فإن المنع الذى ورد على لسان الرسول والذى توسع المحدثون فى توضيحه و التقيد فيه إنما هو دعوة إلى تثبيت التقاليد الفنية التى كانت سائدة و التى حال دونها تيار الثقافة الإغريقية الذى أبتدأ مع المعتزلة والتأثيرات الإغريقية .

و بالرجوع إلى نصوص الأحاديث يتضح لنا أنه سيعذب كل مصور صور نفساً – وهم الذين يصورون تلك الآلهة – ومن المعلوم أن العرب لم تتخذ النحت والتصوير كأداة تشكيلية لقيمة جمالية- وهكذا كانت الحضارات القديمة – بل كانا أداه لصنع أصنام تعبد فى تجسيد آلهة أو تقديس لأنفس مقدسة ، و كان استخدامهم للفنون التشكيلية لأعمالهم الحياتية من فنون تطبيقية منفعية فى السلم والحرب – فكان كل ما ينحت كصنم معبود – و لهذا قرن المصور مع من دعى مع الله إلهاً آخر فهو فى منزلته ، بل يفوقه ، لأن ثالوث الوثنية من صنم معبود (تمثال) و صانع له (النحات) وعابد لهذا الصنم (الوثنى) ، فقد استخدم الفن أداه من أدوات العبادة الوثنية .

وورد فى كتاب الحلال و الحرام فى الإسلام ليوسف القرضاوى*" قال:
عن الرسول (ﷺ) - آتاني جبريل فقال لى : أتيت البارحة فلم يمنعنى من الدخول إلا أنه كان على الباب تمثال و كان فى البيت قرام (ستر فيه تماثيل) ، وكان فى البيت كلب. فمُر برأس التمثال الذى فى البيت يقطع فيصير كهيئة الشجر و مُر بالستر فليقطع (فيجعل منه وسادة أو وسادتين توطآن)،ومُر بالكلب فليخرج." *١
ويقول القرضاوى : و العبرة بالنظر الصحيح الصادق فيما طلبه جبريل من قطع رأس التمثال حتى يصير كهيئة الشجر ، يدل لنا أن العبرة ليست بتأثير العضو الناقص فى حياة الصورة أو موته بدونه، و إنما العبرة فى تشويهها بحيث لا يبقى منظرها موحياً بتعظيمها بعد نقص هذا الجزء منها.

"و أرى أنه إن كان ينجم عن التشويه تغيير فى الشكل و تحليله إلى أجزاء بالإضافة أو الحذف فهو ابتعاد عن التجسيم و اقتراب إلى التجريد ، فباقى جسم التمثال موجود ، وهو منحوت أيضاً ، و لكنه لا يماثل أو يشابه الأصل ، فعليه يمكن اعتباره من باب الفن التجريدى."(١)
وما من ريب أن الصورة محرمة عند المسلمين فى أماكن العبادة ، مقبولة خارجها ، إذا تجردت من مظنة الشرك .. فكراهية الصور فى الحديث الشريف و النفور منها يرتبطان بعلة العبادة فإذا انتفت هذه العلة أصبحت الرسوم مقبولة خارج المسجد.

"وما يرويه الأزرقى فى تاريخ مكة من بقاء صورتي إبراهيم الخليل و صورة مريم بنت عمران على جدران الحرم و دعائمه إلى عهد ابن الزبير ، يدحضه تقليد المسلمين فى شتى أصقاع الأرض بخلو مساجدهم من الصور ، ويرفضه بأمر الرسول (ﷺ) بطمسها عشية الفتح.. والفقهاء يرفضون روايته عنها مستندين إلى الحديث الشريف.. لكن التسامح حيال الصورة خارج المسجد وأماكن العبادة يبرز واضحاً فى عدد من المناسبات فى الحديث الشريف عن عائشة رضى الله عنها :" كان لنا ستر فيه تمثال طائر و كان الداخل إذا دخل أستقبله فقال لى رسول الله (ﷺ) : حوّلى هذا فإنى كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا"*٢.
و التحويل هنا كاف وهو ينم عن النفور لا التحريم ولم يقتضى أجراء المحو أو التحطيم كما فى الحرم عشية الفتح ."(٢)

---

* بتصرف من مرجع يوسف القرضاوى : الحلال و الحرام فى الإسلام ،طبعة وزارة المعارف – السعودية ، سنة ١٩٧٨. *١ رواه أبى داود و الترمذى.
(١) مصطفى عبده : النحت والتصوير بين الإباحة والتحريم ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٩.
*٢رواه مسلم : ٣/ ٦ / ١٦٦٦ ، أنظر أيضاً النسائى ٨ / ٢١٣.
(٢) نذير العظمة ، طارق البشرى ، محمد عمارة ، و آخرون : مجلة منبر الشرق ، مقالة بعنوان " أشكالية الصورة بين الفقه و الفن "، ص ١١٧، ص ١١٨.

وكذلك يحرم تصوير و اقتناء الصور التى يقدس أصحابها تقديساً دينياً أو يعظمون تعظيماً دنيوياً فقد قال الرسول (ﷺ) : "لا تطرونى كما أطرت النصارى عيسى بن مريم و لكن قو لوا عبدالله و رسوله ".

وذكر فى حديث أخر أن رجل جاء من أهل العراق ، كان يحترف التصوير ، جاء إلى عبدالله بن عباس ، فقال له : " يابن عباس ، أنبئك بما سمعت من رسول الله (ﷺ) سمعت رسول يقول : كل مصوّر فى النار ، يجعل له بكل صوره صورها نفس تعذهنبه فى جم " !. ثم أستطرد ابن عباس فأشار على الرجل أن يصور ما لا حياة فيه ، فيمارس " الفن الجميل " فى غير ما هو مظنة الوثنية ، مما جاء فيه النهى والتحريم .. فقال للرجل : " .. فإن كنت لابد فاعلاً ، فاجعل الشجر وما لا نفس فيه .. "*.
ولقد وضع الرسول (ﷺ) – هذا الحكم و هذا الموقف موضع التطبيق ، فقاد المسلمون حملة إزالة و تحطيم صور المعبودات الوثنية و تماثيلها.. صنعوا ذلك بالمدينة قبل فتح مكة و تطهير الكعبة..
وفى الحديث الذى يرويه على بن أبى طالب ، يقول : " كان رسول الله (ﷺ) فى جنازة ، فقال : أيكم ينطلق إلى المدينة فلا يدع بها وثناً إلا كسرة و لا قبراً إلا سواه ولا صورة إلا لطخها ؟ فقال (سبعة) : أنا ، يا رسول الله ، فأنطلق ثم رجع ، فقال: يا رسول الله ، لم أرى بها وثناً إلا كسرتة ولا قبراً إلا سويته ، و لا صورة إلا لطختها . ثم قال رسول الله (ﷺ) من عاد لصنعة شئ من هذا فقد كفر بما أنزل على محمد .."*١

فالإزالة و التحطيم كانوا لرموز الوثنية إينذاك ، بما فيها القبور و شواهدها المعظمة .
وعن ابن جريح : " .. أن النبى (ﷺ) نهى عن الصور فى البيت و نهى الرجل أن يصنع ذلك و أنه أمر عمر بن الخطاب زمن الفتح و هو بالبطحاء ، أن يأتى الكعبة فيمحو كل صورة فيها، و لم يدخل البيت حتى محيت كل صورة فيه.. " *٢
"ويروى ابن عباس أن النبي (ﷺ) لما رأى الصور فى البيت (يعنى الكعبة) لم يدخل ، و أمر بها فمحيت . ورأى صور إبراهيم و إسماعيل عليهما السلام بأيدهما الأزلام ، فقال: قاتلهم الله ! والله ما استقسم بالأزلام قط"*٣
وفى البخارى أن عمر بن الخطاب كان يمتنع دخول الكنائس من أجل ما فيها من التماثيل والصور المعبودة"وكان ابن عباس يصلى فى البيعة إلا بيعة فيها تماثيل".
ويتضح من هنا أن النهى والتحريم يستهدف مظنة الشرك و الوثنية ،والحفاظ على عقيدة التوحيد و ليس التصوير أو النحت أو الرسم كفن ، فالأول مصادر الشرك

---

* رواه الإمام أحمد.
*١ رواه مسلم و النسائى و الإمام أحمد.
*٢ رواه أبو داود و الإمام أحمد.
*٣ رواه الإمام أحمد .

و رموزه ، أما الفن التشكيلى فإنه لون من ألوان النشاط الجمالى للإنسان يدور الحكم فيه و الموقف منه مع علته و حكمه و غايته و منفعته وجوداً و عدماً .

و إذا جئنا إلى موقف الرسول بالتجربة الذاتية داخل بيته ومع أهله ، رأينا الأحاديث التى تحكى هذه التجربة شاهدة على هذا الذى نقول .. فعندما تكون الصور مظنة شبهة الإيحاء بتعظيمها ، أو تمثل شاغلاً يشغل المصلى عن الحضور المستغرق فى صلاته و مثوله بين يدى مولاه ، أو مظنة شبهة الإيحاء بأن التوجه فى الصلاة إنما هو إليها ! .. عندما يكون الأمر كذلك ، أو نحواً منه ، أو موهماً لشئ مما يحتويه ، يكون نهى الرسول (ﷺ) عنها ، ودعوته لإزالتها.. فإذا ما تحولت هذه الصور عن أماكنها هذه ، زالت عنها تلك المظنة و الشبهة ، وغدت مقبولة فى بيت النبوة ، بل أصبحت مما يستخدمه الرسول!..
و تروى عائشة أم المؤمنين: " قدم رسول الله (ﷺ) من سفر ، وقد أسترت نمطاً (ثوب من صوف أو بساطاً) فيه صورة ، فسترته على سهوة بيتى (السهوة : الرف أو الطاق ، أو الكوّة) فلما دخل(ﷺ) كره ما صنعت ، و قال : تسترين الجدر يا عائشة ؟.. فطرحته ، فقطعته مرفقين (وسادتين) فقد رأيته متكئاً على إحداهما و فيها صورة "*.
فكراهة الرسول هنا للصورة قد ارتبطت بكونها ترفاً يستهدف مجرد ستر الجدر! و بكونها بهذا الوضع فى مثل هذا الموقع مما يستقبله المصلى ، فتشغله ، أو توهم بمظنة استقبالها فى الصلاة !.. فلما انتقلت الصورة إلى الوسادة ، لم يكرها رسول الله ولم ينه عنها ، بل أستخدم الوسادة و فيها الصورة ، كما تقول فى الحديث .

و كذلك هناك حديث الصحابى أنس بن مالك – وهو خادم الرسول ، و عارف بشئون منزله – الذى يقول فيه : " كان قرام (ستر) لعائشة قد سترت به جانب بيتها ، فقال رسول الله (ﷺ)أميطي عنا قرامك هذا ، فإنه لا تزال تصاويره تعرض لى فى صلاتى "*١.
فالنهى هنا معلل بمكان وضعه ، و السبب فى إزالته هو أن تصاويره تعرض أمام الرسول إذا قام للصلاة ، فالقصد الابتعاد عن ما يشغل المصلى عن الصلاة و إزالة كل ما في شأنه إيجاد شبهة مظنة التعظيم لغير الله !..
و عندما تزول هذه الشبهات و المظان و المحاذير عن الصور و التماثيل، فإن الحكم فيها يتغير بالتأكيد ..فليس بالتأكيد القصد من تحريم الصور و التماثيل ، إذا كانت فناً جميلاً يرتقى بالحاسة الفنية و المشاعر الجمالية للإنسان ، لمجرد أنها فن و بعلّة أنها صور و تماثيل .
يروى البخارى عن صدقة بن الفضل قال: أخبرنا يحيى عن سفيان قال : حدثنى

* رواه الإمام أحمد .

*١ رواه الإمام أحمد.

أبي عن منذر عن ربيع بن خثيم عن عبدالله رضى الله عنه قال :" خط النبى (ﷺ) خطاً مربعاً ، وخط خطاً فى الوسط خارجاً منه ، و خط خططاً صغاراً إلى هذا الذى فى الوسط من جانبة الذى فى الوسط وقال : هذا الإنسان و هذا أجله محيط به أو قد أحاط به — وهذا الذى خارج أمله و هذه الخطط الصغار الأعراض ، فإن أخطاهُ هذا نهشهُ هذا "*.

وفى رواية أخرى للبخارى عن أنس رضى الله عنه قال :" خط النبى (ﷺ) خطوطاً فقال هذا الأمل وهذا أجله فبينما هو كذلك إذ جاءه الخط الأقرب ".

فالحديث يعطينا صورة توضيحية للتخطيط بالخطوط المستقيمة و المربعة — فقد رسم الرسول صلوات الله عليه معانى الأشياء فى (الأجل — الأمل — الأعراض) و هى أشياء معنوية ، و هذه المعانى المجردة لا ترسم إلا بخطوط مجردة ، و قد أستخدم الرسول (ﷺ) فى ذلك الرموز لهذه المعانى بخطوط ، فهو رسم توضيحى تعليمى ووسيلة تربوية أستخدم فيها الخطوط المجردة ليقرب المعانى للسامع عندما يتخيل تلك الخطوط ، او للرائي الذى كان مع الرسول (ﷺ) و سمع و رأى من خلال وسائل سمعية و مرئية ، وهذا استخدام للفن للاستدلال به عن معانى مجردة بواسطة رسوم تجريدية .

و يحدثنا رسول (ﷺ) عن سوق فى الجنة كل بضاعتها، الصور ، صور النساء والرجال : ففى الحديث الذى يرويه على بن أبى طالب ، يقول الرسول (ﷺ) : " أن فى الجنة سوقاً ما فيها بيع و لا شراء إلا الصور من النساء و الرجال ، فإذا اشتهى الرجل صورة دخل فيها..."*١.

فهى ، هناك لا تقود إلى شرك ووثنية .. ومن ثم فهى حلال .. بل و نعمه من نعم الله ، سبحانه و تعالى ، على الصالحين من عباده فى جنة النعيم.

إن مجتمع المدينة ذاته الذى شهد التحريم للصور و التماثيل نظرياً و عملياً — قد تغيرت نظرته لهذه الصور والتماثيل عندما أبتعد عهد الوثنية و التعدد فى المعبود " فعندما دخل المسور بن مخرمة على عبدالله بن عباس يعوده فى مرضه فرأى عليه ثوب إستبرق و بين يديه كانون عليه تماثيل ، فقال له : يا ابن عباس! ما هذا الثوب الذى عليك ؟! قال: وما هو ؟!. قال : إستبرق !. قال : و الله ما علمت به ، وما أظن رسول الله (ﷺ) نهى عنه إلا للتجبر و التكبر ، ولسنا بحمد الله كذلك . قال : فما هو الكانون الذى عليه الصور؟!.. قال ابن عباس : ألا ترى كيف أحرقناها بالنار " *٢.

فابن عباس ، هنا يجتهد فيرى أن علة تحريم لبس الإستبرق هى التجبر و التكبر

---

* صحيح البخارى ، ج٤ ، ص ١١٦.

*١ رواه الإمام أحمد

*٢ رواه الإمام أحمد .

فإذا مازالت العلة زال التحريم .. و يجتهد ، كذلك ، فيرى أن علة تحريم التماثيل هى التعظيم لها ، أو شبهة التعظيم و العبادة لها من دون الله فأما و قد وضعت حيث لا تعظيم لها ، و أما وقد آمن الناس من مظنة عبادتها و غدت مجرد حليه يتزين بها الكانون ، فإنها لا تحريم !.. و عندما ينزع الصحابى أبو طلحة الأنصاري نمطاً – (ثوباً من صوف – ستراً) من على فراشه ، فيسأله الصحابى – سهل بن حنيف : " لم تنزعه ؟ !. فيقول : لأن فيه تصاوير ، وقد قال فيها رسول الله (ﷺ) ما قد علمت ! " يرد عليه سهل بن حنيف قائلاً : " أولم يقل الرسول : إلا ما كان رقماً فى ثوب ؟!"*.
فنعلم من ذلك أن النهى ليس مطلقاً ، و أن ما كان مقصوداً به منفعة الزينة والجمال - من الصور – و بعيداً عن الشبهات مظان الوثنية و الشرك والعبادة – كالصور إذا كانت" رقماً فى ثوب " إى نقشاً يزينه و يجمله – فلا نهى عنه فى هذا الحال ولا تحريم له .

ومن هنا يتضح أن القرآن والسنة النبوية ، التحريم فيها مرهون و مشروط بالمواطن التى تصبح فيها الصور والتماثيل شراكاً للشرك و حبالاً للوثنية وسبلاً لتعظيم غير الله .. أما إذا كانت للمنفعة ، و الزينة ، و تخليد القيم الفاضلة و تزكيتها ، و تنمية مشاعر الجمال الإنسانية .. فإن موقف السنة النبوية يصبح معها ، لا ضدها ، لأنها بذلك تنتقل من الأمور الضارة إلى حيث تصبح واحدة من نعم الله على الإنسان .
صحيح أن مزاج الروح الإسلامية لم يتح عبر تاريخ الحضارة الإسلامية لفن نحت التماثيل الإنسانية أن يزدهر، بل أن يكون مقبولاً ولا مألوفاً.. فغابت التماثيل المنحوتة للإنسان من حياة الحضارة الإسلامية ، منذ أن طوى الإسلام صفحتها الجاهلية - والتى كانت هى الأخرى مجلوبة من خارج شبه الجزيرة العربية، من مواطن تأثير الوثنية الهندية و اليونانية و الرومانية، فهذا الاتصال الذى تم فى ظل هيمنة الغزوة الاستعمارية الغربية الحديثة لعالم الإسلام .. حتى لقد رأينا اللجنة التى تكونت بمصر لتخليد ذكرى علي باشا مبارك(١٢٣٩-١٣١١هـ) (١٨٢٣-١٨٩٣م) عقب وفاته ، تعدَّل عن إقامة تمثال له ، بعد أن جُمع لها المال لذلك ، و تختار أن تقيم بدلاً منه مدارس لتعليم الأيتام أبناء الفقراء معللة ذلك – على لسان رئيسها الأستاذ الإمام محمد عبده (١٢٦٦- ١٣٢٣ هـ) (١٨٤٩ – ١٩٠٥ م) – " بأن معظم الأمة المصرية يعد التماثل إهانة لا تكريماً ، و يسمون التمثال : " الصورة الممسوخة " *١
ويتحدث فى هذا الموضوع لكن من جهة أخرى الأمام الأكبر شيخ الأزهر سابقاً

* رواه الإمام أحمد (ومثله مرويّ عن البخارى و مسلم وأبو داود و النسائى و ابن ماجة) .
*١ الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، ج ٢ ، ص ١٦٢، " دراسة وتحقيق : محمد عمارة، طبعة بيروت ، سنة ١٩٧٢م .

د. محمد سيد طنطاوى يعطى رؤيته لإقامة تماثيل لزعماء " مصر الثورة " فى مقالة له بجريدة الأهرام بعنوان " ربما من الأفضل لتكريم الزعماء .. إنشاء مؤسسات خيرية بأسمائهم ولكن إقامة تماثيل لهم .. لا تمس إخلاص العبادة لله وحده .. لا حرمة فيها .. للإقتداء بهم " فى ترقب الأذن بإقامة تماثيل " زعماء مصر الثورة " الثلاثة- الجاهزة من أربع سنوات- في الميادين الكبرى .. تكريماً و تمجيداً لهم ، و دعوة للإقتداء بأدائهم الوطنى .. سألت فضيلة الإمام الأكبر الدكتور محمد سيد طنطاوى شيخ الأزهر عن" رؤية دينية " لإقامة تماثيل الزعماء ، وهل فى ذلك ما يمكن أن يخشى معه التحريم ؟
قال فضيلة الإمام الأكبر فى إجابته المحددة على السؤال المطروح :
إقامة التماثيل للزعماء عادة لبعض الأمم وقد يكون الأفضل لتكريمهم أن توجه المبالغ التى تنفق عليها لإنشاء مؤسسات خيرية تحمل أسماء هؤلاء الزعماء ...
و أن كانت إقامة تماثيل لهم لا تؤدى إلى ما يمس العقيدة من إخلاص العبادة لله وحده، فلا بأس من إقامتها ولا حرمة فى ذلك .. كلون من ألوان تكريم هؤلاء الزعماء الذين أدّوا خدمات جلية لأمتهم ، وقد تكون هذه الخدمات سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو دينية لأن رؤية تماثيل هؤلاء الزعماء فى كل وقت قد تؤدى إلى الإقتداء بهم فى أن يؤدى كل إنسان رسالته بأمانة و استقامة و شرف .
ونحن فى عصر أربأ فيه بكل عاقل أن ينظر إلى هذه التماثيل على أنها تعبد من دون الله . و قد سأل شيخ الأزهر الشريف : وهل إقامة التماثيل بهذا المعنى الطيب ، لا تكون إلا بعد الرحيل ؟ ورد فضيلتة : مع أن هذا هو الذى جرى عليه العرف ، إلا أنه لا فرق بين أن تقام هذه التماثيل للزعماء وهم فى حياتهم وبين أن تقام بعد فراقهم .. فالعبرة بما تنطوى عليه من حكمة.*

فصحيح أن هذا هو مزاج الروح الإسلامية تجاه نحت التماثيل للآدميين ، " لكن مع هذا أزدهر فن النحت و التصوير لكنه أنطبع بالطابع الإسلامي فازدانت القصور و الخانات و الأسواق و المكتبات و المدارس و المناظر و الحمامات و المقابر و الأسبلة و السقف و الأبواب و النوافذ و السيوف و العصى و البسط و الستائر و الأثاثات و الآنية و الأدوات و أغلفة المخطوطات و صفحاتها..ألخ .
ازدانت بصور الأحياء ، محفورة أو مصورة ، و على نحو رائع و بديع .
كذلك فإن النقود الإسلامية ، قد مثلت معرضاً دائماً للتصوير الإسلامى ، على امتداد التاريخ..فلم يتحرك كثير من الخلفاء و السلاطين والولاه عن تصوير صور الأحياء-إنساناً وحيواناً- على النقود والفلوس..وتعامل بها العلماء والجمهور." (١)

* جريدة الأهرام : مقاله بعنوان " ربما من الأفضل لتكريم الزعماء .. إنشاء مؤسسات خيرية بأسمائهم . ولكن إقامة تماثيل لهم .. لا تمس إخلاص العبادة لله وحده .. لا حرمه فيها .. للإقتداء بهم " ، سنة ٢٠٠٢م .
(١) محمد عمارة : الإسلام و الفنون الجميلة ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٢٧ ، ص ١٢٨.

و نستدل من خلال الأحاديث التى تفيد التحريم و التى تفيد الإباحة ، أنه لا خلاف فى الأحاديث ، بل هى متناسقة و مكملة لبعضها البعض ، وهى أحاديث صحيحة فى الصحيحين ،وتلخص إلى :أن التحريم وقع ،وهو واقع بوقوع الأسباب ، و التحريم يقع على الصور و التماثيل التى خرجت عن المنهج ،و التحريم يقع أيضاً على الفنون الهابطة والتى تدعو للإباحة و الفجور ، والتى تدعو لإيقاظ الغرائز الدنيا و الأوضاع المثيرة للشهوات ،و التى فيها دعوة للوثنية بشتى أنواعها ،والفن المستخدم لهذه الأغراض ،وما عدا ذلك فمباح .

موقف الفقهاء

كثير من الفقهاء المقلدين فى فكرنا الإسلامي قد انحازوا إلى صف التحريم لفنون التشكيل ،وأن هؤلاء الفقهاء "المقلدين" ،الذين اختاروا موقف "المنع ..أو الكراهية ..أو التحريم"..قد وقفوا ،ووقف بهم " التقليد " ، عند حرفيه و ظواهر المأثورات التى أباحها ولم يقدموا التفسير الذى يربط المأثور بملابسات قوله ، و بالعلة و الحكمة التى يجب أن يدور معها حكمه وجوداً وعدماً .. وهذا الموقف كان لعدة أسباب منها :

١ - أن هذه الفنون – فى تاريخنا الحضارى – و خاصة الغنائية و الموسيقية منها – سرعان ما غلبت عليها علل المجون و التخنث و انحرافات الفساق ، حتى غدت معاول للهدم و شركاً للترف الذى أصاب قوى الأمة و قدراتها بالتفكك والانحلال .. حدث ذلك فى دوائر الأمراء .. و السراة .. و العامة على حد سواء .. بل لقد استخدم بعض الأمراء فنون الانحلال سلاحاً يشل قدرات الأمة عن المعارضة و التطلع إلى السلطة و السلطان !..

٢- أن التصوف الفلسفى – ذا المنطلقات و الجذور " الغنوسية - الباطنية " – قد ذهب به الغلو فى استخدام " السماع " و " الوجد " ، وذهبت به تصورات " الحلول " و الفناء " و " وحدة الوجود " ، إلى الحد الذى جعل هؤلاء الفقهاء – وهم الأعداء الألداء لهذا التصوف يرون فى هذه الفنون شراكاً تغبش عقائد الأمة و تعطل طاقات الإبداع لدى أبنائها .. لقد عادت هذه الفنون – بنظر هؤلاء الفقهاء – مرة أخرى إلى دائرة المنع و التحريم عندما دارت علل الأحكام فيها إلى دائرة الضرر ، المحقق أو المحتمل ، على العقائد و الشرائع ، كما كان الحال عندما ظهر الإسلام ..

٣- أن فنون التشكيل قد غدت قسمة " الترف " الذى غرقت فى بحار " القلة الفاسقة " ، و التى أوردت به حضارتنا موارد التراجع و الجمود و الانحطاط !.

تلك هى – فى تقديرنا – أسباب انحياز كثير من فقهاء تلك العصور ، و التى غلبت على فنونها هذه التحويلات ، انحيازهم إلى القول " بالتحريم " .. وهى أسباب تؤكد على صدق المنهج الذى نعالج به موقف الإسلام من هذه الفنون.

ولكن قطاعاً هاماً من المفسرين للقرآن ، ومن الفقهاء – و خاصة فقهاء المذهب المالكي قد أباحوا التصوير و النحت ، إذا كانت لهما ضرورة إجتماعية أو تربوية ... وعلى سبيل المثال:

- **المفسرالنحاس:** أحمد بن محمد بن إسماعيل المرادي (٣٣٨هـ -٩٥٠م) يحدثنا عن قوماً من المفسرين و الفقهاء قد قالوا :"إن عمل الصور جائز"، وإنهم استدلوا بالآية التي جعلت من صنع التماثيل لنبى الله سليمان نعمه من نعم الله ، وكذلك استدلوا بالآية الكريمة لصنع المسيح عليه السلام بأمر الله ، تماثيل للطير من الطين، و جاز ذلك عندما لم تكن هناك شبهه وثنية تلحق بالعقائد بسبب هذه التماثيل .

- ويحدثنا **المفسر الأندلسي:** مكي بن حموش (٣٥٥-٤٣٧هـ ، ٩٦٦-١٠٤٥م) فى كتابه "الهدايه إلى بلوغ النهاية"- وهو سبعون جزءاً فى معانى القرآن و تفسيره –يحدثنا عن "أن فرقة تجوز التصوير "مستدلة ، بهذة الأدلة ذاتها .

- و **القرطبي :**أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري (٦٧١هـ-١٢٧٤م) يشير إلى اجتهاد فقهاء المذهب المالكي بجواز التماثيل عندما تقتضيها ضرورات التربية ، وذلك مثل تربية البنات ،التى تستدعى تعويدهم على اللعب بالدمى – من عرائس وغيرها- فيقول :"عن عائشة أم المؤمنين أن النبي(ﷺ)- تزوجها وهى بنت تسع سنين ، و زفت إليه وهى بنت تسع ، و لِعبها معها ..قالت : كنت ألعب بالبنات –(أي اللعب – الدمي- العرائس) عند النبي ، و كان لى صواحب يلعبن معى ، فكان رسول الله إذا دخل ينقمعن- (أي يتغيبن مختفيات وراء الستر) منه ، فيسر بهن (يبعثهن- إلي فيلعبن معى)"*.
فعائشة، أم المؤمنين، تلعب بعرائسها وهى دمي و تماثيل للأحياء الآدمية مع صواحبها.. و رسول الله(ﷺ) يرى ، بل و يبعث لها بصواحبها يلاعبنها إذا هن أختبأن منه !.
و فى (طبقات ابن سعد) ما يفيد تنوع هذه الدمي ..فلقد كانت فيها دمى للخيل و هي صور أحياء كما ذكر فى رواية لعائشة: "أن النبي (ﷺ) قال لها يوماً: ما هذا ؟ ، قالت : بناتى ..قال: ما هذا الذى وسطهن؟ قالت: فرس، قال:ما هذا الذى عليه؟ قالت: جناحان . قال: فرس له جناحان؟ ، قالت : أو ما سمعت أنه كان لسليمان بن داود خيل لها أجنحة ؟ فضحك رسول الله (ﷺ) حتى بدت نواجذه " *١ .

---

* الجامع لأحكام القرآن ، ص ٢٧٢ .

*١ رواه أبو داود .

وعن الربيع بنت معوذ : كنا نصوم و نصوم صبياننا و نجعل لهم اللعبة من العهن ، فإذا بكى أحدهم على الطعام أعطيناه ذاك حتى يكون عند الإفطار (وفى رواية فإذا سألونا الطعام أعطيناهم اللعبة تلهيهم حتى يتموا صومهم) *.
ويذكر القرطبى أن العلماء أباحوا الدمى و اللعب بها ، للدور الذى تقوم به فى التربية فعندما تكون المنفعة مادية أو جمالية أو هما معاً – فإن الاجتهاد الإسلامي يذكى إباحة فنون التشكيل.

وكذلك **الإمام القرافى :** (أبو العباس أحمد بن أدريس) (٦٨٤ هـ - ١٢٨٥ م) من مجتهدى المذهب المالكي ، فنحن واجدون ما هو أكثر من إباحه للصور و التماثيل ، وهو الاشتغال بفن النحت والتصوير ، وليس مجرد الإفتاء بإباحته فقط!. فلقد تحدث عن ممارسته لفن صناعة الدمى و التماثيل، فقال فى كتابه(شرح المحصول) : " بلغني أن الملك الكامل (٥٧٦ – ٦٣٥ هـ) ، (١١٨٠ – ١٢٣٨م) وضع له شمعدان – و هو عمود طويل من نحاس له مراكز يوضع عليها الشمع للإنارة – كلما مضى من الليل ساعة أنفتح باب منه و خرج منه شخص يقف فى خدمة الملك ، فإذا أنقضت عشر ساعات (أي حان وقت الفجر) – طلع الشخص على أعلى الشمعدان ، و إصبعه فى أذنه ، و قال : صبح الله السلطان بالسعادة . فيعلم أن الفجر قد طلع " ؟!..

يحكى الإمام القرافى عن هذا الشمعدان الذى استخدمت فيه التماثيل – تماثيل الإنسان – آلة يقاس بها الزمان ، و فيها الحركة والصوت معاً !..ثم يعقب فيتحدث عن تجربته هو في و ضع شمعدان مماثل به إلى جانب تمثال الإنسان، تمثال أسد ، فيقول : " .. و عملت أنا هذا الشمعدان ، وزدت فيه : أن الشمعة يتغير لونها فى كل ساعة ، وفيه أسد تتغير عيناه من السواد الشديد إلى البياض الشديد إلى الحمرة الشديدة ، وفى كل ساعة لها لون ، فإن طلع شخص على أعلى الشمعدان، وإصبعه فى أذنه يشير إلى الآذان – غير أنى عجزت عن صنعة الكلام" *١.

فهنا فقيه مجتهد ، و أصولي بارز ، يمارس الفن التشكيلي فكان مثالاً يصنع تماثيل الإنسان و الحيوان ، وفى صنعته هذه تتابع وتعدد الألوان .. جمالاً ينفع الإنسان ، منفعة مادية و جمالية وهكذا إلى جانب الذين منعوا التصوير و النحت كان هناك الذين أباحوا هذا الفن بعد أن أمنت الأمة خطر الشرك و عبادة هذه الصور و التماثيل .

---

* رواه البخاري و مسلم   *١ مقدمة تحقيق الأحكام فى تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضى و الإمام ، طبعة حلب ، سنة ١٩٦٧ م ، ص ١٥.

وقد ذكر الدكتور مصطفى عبده فى كتابة (النحت والتصوير بين الإباحة والتحريم) : أن علماء أصول الفقه قد استدلوا على أن(الأصل فى الأشياء الإباحة) استنادا لقوله تعالى :﴿ هو الذى خلق لكم ما فى الأرض جميعاً ﴾ * وقوله تعالى :﴿ و سخر لكم ما فى السماوات وما فى الأرض جميعاً منه ﴾ *١ وقوله عز وجل: ﴿ ألم تروا أن الله سخر لكم ما فى السماوات وما فى الأرض وأسبغ عليكم نعمه ظاهرة وباطنه ﴾ *٢.

وكان مما قالوه أنه لا حرام إلا ما ورد فى نص صحيح صريح ، فإذا لم يكن النص صريحاً فى الدلالة على الحرمة بقى الأمر على أصل الإباحة ، ومن ثم أباحوا كل شئ إلا ما حرمه الله ، ولم يحرم الله إلا الخبيث و القبيح و الشر .

فالآيات القرآنية الكريمة الواردة فى شأن التحليل و التحريم تبرز لنا عدة حقائق نجملها فى قواعد ثلاثة :

القاعدة الأولى

الأصل فى (المعاملات) الإباحة ما لم يرد نص بالتحريم ، والأصل فى (العبادات) المنع ما لم يرد نص بالإذن .

القاعدة الثانية

التحريم الديني لا يكون إلا بنص من كتاب الله أو بيان من رسوله .

القاعدة الثالثة

أن الأحكام (الاجتهادية) لا توصف بالحل أو بالحرمة و إنما بالمنع والخطر و الإباحة على أن التحريم الإلهي إما أن يكون بتسخير عنه بدليل ﴿ وحرمنا عليه المراضع ﴾ *٣ ، أو عن طريق قهري ، لقوله تعالى : ﴿ من يشرك بالله فقد حرم الله عليه الجنة ﴾ *٤ ، أو بالشرع الإلهي لقوله تعالى : ﴿ و أحل الله البيع و حرم الربا﴾*٥ .

وبهذا نصل إلى القاعدة، وهي:" ألا تشرع عبادة إلا بشرع الله، ولا تحرم عادة إلا بتحريم من الله والأصل فى الأشياء الإباحة والأصل فى العبادات التوقف " . فالإباحة هي الأصل والتحريم حين يقع ، إنما يقع فى الخروج من ذلك المباح ، و تطبيقاً لهذه القاعدة نقول : إن الجمال هو الأصل ، وما القبح إلا خروج عن ذلك الجمال ، و كذلك الخير هو الأصل وما الشر إلا خروج عن الخير، و الوحدانية هي الأصل وما الوثنية إلا إعراض و خروج عن الوحدانية . ومع أن الخروج عن الأصل هو نقص و سلب إلا أنه لابد من وجوده ، فلا يرى الجمال بدون قبح ، ولا خير بدون شر ، ولا يوضع منهج إن لم يكن هناك خروج عنه فيجب ألا يطغى ذلك الجزء على الكل ، فوجود الخبيث مثلاً يظهر الحلال

---

* سورة البقرة (الآية ٢٩) *١سورة الجاثية (الآية ١٣) *٢ سورة لقمان (الآية ٢٠)
*٣ سورة القصص (الآية١٢) *٤ سورة المائدة (الآية ٧٢) *٥ سورة البقرة(الآية ٢٧)

و الطيب و التحريم ليس هو الأساس ، فالتحريم يقع فى الجزيئات فمثلاً : اللبس الفاضح حرام ، و الكلام الفاجر حرام .. لكن هذا لا يعلل تحريم الكساء والكلام . فالتحريم يقع فى الفضاحة من البس ، و فى الفجور من الكلام ، فالتحريم هنا جزئي وهو يقع فى الخارج عن الأصل .وعلى هذا القياس فلا يكون التحريم فى الفن على إطلاقه بل تقع الحرمة على الفن المنحرف فالله وحده صاحب الحق فى أن يحل و يحرم فى كتابه أو على لسان رسوله و أن مهمة الفقهاء لا تعدوا بيان حكم الله فيما أحل وفيما حرم ، وليس بمهمتهم التشريع للناس .

وقد قرر علماء أصول الفقه أن كل ما أدى إلى حرام فهو حرام أيضاً ، إذاً فكل ما يؤدى إلى محرم من أنواع الفنون حرام . كما و أن التحايل على الحرام حرام أيضاً ، ومن الحيل الآثمة تسمية الشيء بغير أسمه ، وتغير صورته مع بقاء حقيقته فلا عبره بتغيير الاسم فالمهم فى المضمون وليس فى الشكليات.*

رأى الأئمة و الفقهاء فى العصر الحديث :-

نجد الإمام الشيخ محمد عبده(١٢٦٦ -١٣٣٢هـ)،(١٨٤٩ -١٩٠٥ م) مفتى الديار المصرية سابقاً ، وكان متربع على عرش الإمامة و الاجتهاد فى طول بلاد العالم الإسلامي و عرضها ، يترك هذا الباب فيعلن مباركة الإسلام للفنون الجميلة ، منبهاً على دور فنون التشكيل – رسماً ونحتاً وتصويراً – دورها النافع و الضروري فى تسجيل معالم الحياة و حفظها ، وفى ترقية الأذواق و الحواس و الاقتراب بالإنسان من صفات الكمال !.. وقد عرض هذه القضية من خلال رحلته لجزيرة صقلية سنة ١٩٠٣م حيث زيارته للمتاحف والمقابر و مواطن الآثار التى تحفظ و تحكى بالصور و التماثيل آثار الغابرين، و كأنها من سجلات التاريخ و كان يرسل لمجلة المنار فصولاً يحكى فيها مشاهداته و يعرض رأى الإسلام فى التصوير و الرسم و صناعة التماثيل . فيطالعنا ذواقة للفن ، عاشقاً للإبداع الفنى مضيفاً إلى تجديده فى الدين والأدب واللغة و أساليب الإنشاء قسمة أخرى تجعل له الفضل فى السعي لتجديد حياة الأمة بمختلف سبل الشعر – الذى هو ديوان الأمة العربية – غير " أن الرسم : شعر ساكت ، يُرى ولا يُسمع ، كما أن الشعر : رسم يُسمع و لا يرى" *١.
ويعرض لنا الحديث عن منافع هذه الفنون و دورها فى حفظ تراث الأمة على مر الأزمنة ، وما يعنيه ذلك من حفظ للعلم والحقيقة والتاريخ ، لكي تظل شاهده فاعلة لمن يأتى من أجيال .." فحفظ الآثار – بالرسوم والتماثيل – هو حفظ للعلم والحقيقة ، وشكر لصاحب الصنعة على الإبداع فيها " *٢.

---

* بتصرف من مرجع مصطفى عبده:النحت والتصوير بين الإباحة والتحريم،مرجع سبق ذكره.
*١الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده ، ج٢، طبعة بيروت ، سنة ١٩٧٢م، ص ٢٠٤.
*٢ نفس المرجع السابق ، ص ٢٠٥.

وعـندما يـتحدث الإمـام عـن قـضية موقـف الإسـلام مـن هـذه الفـنون و أصـحابها فيدلـى بالقـول الفـصل فـى فائـدتها – ومـن ثـم حلهـا – و ذلـك لتغيـر الملابسات و المقاصد التـى دعت إلى نفور المسلمين منها فى عصر النبي(ﷺ) عـندما كانـت الـصور والتماثـيل تعـبد مـن دون الله ، أو علـى الأقـل مظـنة شبهة ، لتعظيمها دينياً ، فكان أن نهى عنها الرسول (ﷺ) أما الآن وبعد زوال هذا الخطر كلية، وبعد أن لم تعد الرسوم و التماثيل مظنة شبهة العبادة و التعظيم، و بعد أن توضحت منافعها و تأكدت فى ترقية ذوق الأمة و حفظ تاريخها و علومها ، فإن الإسلام يحلها و يباركها.

ويتحدث الشيخ محمد عبده إلى الشيخ رشيد رضا صاحب مجلة المنار عن هذه القضية فقال بعد وصفه لما شاهد من الرسوم و التماثيل فى متاحف صقلية و أديرتها و كنائسها و مقابرها و ميادين منها ، و بعد حديثه عن دور هذه الرسوم و الصور فى " حفظ العلم ، و تخليده " قال : " ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام وهى : ما حكم هذه الصور فى الشريعة الإسلامية ... إذا كان القصد منها ما ذكر ، من تصوير هيئات البشر فى انفعالاتهم النفسية ، و أوضاعهم الجسمانية هل هذا حرام ؟ أو جائز ؟ أو مكروه ؟ أو مندوب ؟ أو واجب ؟.. فأقول لك .. إن الراسم قد رسم ، و الفائدة محققة لا نزاع فيها ، ومعنى العبادة و تعظيم التمثال أو الصورة قد محيّ من الأذهان ، فإما أن تفهم الحكم من نفسك ، بعد ظهور الواقعة ، و أما أن ترفع سؤالاً إلى " المفتى " وهو يجيب مشافهة " لا حظ أن المفتى هو المتكلم .. وهذا جوابه "... فإذا أوردت عليه حديث " إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون " أو ما فى معناه مما ورد فى الصحيح فالذي يغلب على ظني أنه سيقول لك : إن الحديث جاء فى أيام الوثنية ، و كانت الصور تتخذ فى ذلك العهد لسببين :

الأول اللهو . و الثاني مما جاء الإسلام لمحوه ، و المصور فى الحالين شاغل عن الله ،أو ممهد للاشتراك فيه ، فإذا زال هذان العارضان ، و قصدت الفائدة ، كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات و الشجر فى المصنوعات ، وقد صنع ذلك فى حواش المصاحف ، و أوائل السور، ولم يمنعه أحد من العلماء ، مع أن الفائدة فى نقش المصاحف موضوع النزاع ، أما فائدة الصور فما لا نزاع فيه ، على الوجه الذى ذكره.
أما إذا أردت أن ترتكب بعض السيئات فى محل فيه الصور ، طمعاً فى أن ملكين الكاتبين أو كاتب السيئات على الأقل لا يدخل محلاً فيه صور*.

* يشير الأستاذ الإمام إلى الحديث : " لا تدخل الملائكة بيتاً فيه جنب و لا صورة ولا كلب " رواه أبو داود و النسائي و الدرامي و الإمام أحمد .

كما ورد ، فإيــاك أن تظــن أن ذلك ينجيك من إحصاء ما تفعل ؟!.. فإن الله رقيب عليك و ناظر إليك حتى فى البيت الذى فيه صور ، ولا أظن أن الملك يتأخر عن مرافقتك إذا تعمدت دخول البيت الذى فيه صوراً ؟!.. ولا يمكنك أن تجيب المفتى : بأن الصورة على كل حال ، مظنة العبادة .. فإني أظن أنه يقول لك : إن لسانك ، أيضاً مظنة الكذب ، فهل يجب ربطة ؟!.. مع أنه يجوز أن يصدق ، كما يجوز أن يكذب؟!.. "(١)

فهذه الفتوى صدرت فى وقت كان فيه حتى المتعلمون من أهل البلاد ينظرون إلى مثل هذه الفنون على إنها مجرد كماليات ، كان لمثل هذه الآراء أثر كبير فى توعية أهل البلاد و دفعهم إلى تقبل نوع من الفن ، قد ظل حتى أوائل القرن العشرين غير مألوف ولا يقر بنفعه .

فالشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم ، بعد تحقيق أنه لا خطر فيه على الدين ، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العلم .. وليس هناك ما يمنع المسلمين من الجمع بين عقيدة التوحيد و رسم صورة الإنسان والحيوان لتحقيق المعاني العلمية و تمثيل الصور الذهنية .
وبذلك جاءت فتوى الإمام الشرعية فقرر أنها أداه لحفظ الحقيقة العلمية والتاريخية، بل وسيلة من أفضل وسائل العلم ، وأنها فنون راقية ترتقى بذوق الإنسان .

فهذه الفنون غدت أداه رئيسية من أدوات البحث العلمي فى مختلف علوم الطبيعة و التجريب ؟!..فهل تريدون نزع سلاح الأمة فى العلم و فى الصراع الدولي .. بعد أن أردتم نزع سلاح الإنسان المسلم فى السعي إلى الأرتقاء بذوقه و حسه و غرائزه ، بواسطة هذه الفنون ؟!.. ذلك هو خطر القضية .. وتلك هي مكانتها .. فلم تعد الفنون ترفاً إنسانياً ، و لا أمتيازاً لشريحة من المترفين المتعطلين – كما كانت لدى البعض فى بعض فترات التاريخ – و إنما هى اليوم مكون رئيسي من مكونات الذات الإنسانية السوية .. و أداه فاعله فى تحصيل العلم ، و حفظ المعلومات .. وسلاح من أمضى أسلحة الصراع بين الأمم و الحضارات .. أنها واحدة من ضرورات الوجود و الارتقاء بالنسبة للإنسان .
تلك هي رؤية الإمام محمد عبده لموقف الإسلام من الجمال و فنونه ، سماعاً أو تشكيلاً ، بالرسم و النحت والتصوير .

فالإسلام لا يخاصم الجمال و لا يعادى فنونه.... و المسلم الأمثل لا يمكن أن يكون ذلك المتهجم الذى ينزع عن جماليات الحياة " مباركة الإسلام " !.. فقط

---

(١) بتصرف من مرجع محسن محمد عطية : غاية الفن " دراسة فلسفية نقدية " ، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٩١.

هناك معايير إسلامية إعتقاديه و أخلاقية يجب أن تحكم موقف المسلم تجاه هذه الفنون حتى تظل مصدراً حقيقياً للخير والجمال فى حياة الإنسان ..
فنحن الآن فى عصر لا تستغني فيه الحضارات فى صراعها عن الصورة كوسيلة من أهم وسائل التوصيل للأفكار و العقائد والمواقف فى حياتنا الحديثة ، لا كرمز من رموز العبادة . فلو تخلفنا فى هذا المجال و تركناه لغيرنا من سائر الحضارات الأخرى ليتفوقوا وحدهم فيه ومن الممكن أن يستخدموه فيما بعد ضدنا و يستخدموه سلاحاً ضد ديننا و عقائدنا و سياستنا و أخلاقنا ، هل نترك لهم هذا المجال، أم ننافسهم فيه و نتفوق عليهم بل نجعله مصدراً للنفع لنا فى سائر الاتجاهات .

فالاقتصاد و الاعتدال فى الاشتغال بهذه الفنون ، وفى ترويجها مطلب إسلامي ، وذلك حتى لا يختل توازن اهتمامات الأمة بمختلف نواحى و ميادين النشاط اللازم لتكامل و تنمية طاقات وملكات و حياة الإنسان .فالاقتصاد والاعتدال الذى ينفى و ينكر طرف الغلو هو ميزان الإسلام و معياره فى كل ميادين النشاط الإنساني.فالقرآن يحثنا به .
وعن آراء ومواقف أخرى نذكر:

الدكتور/ **عبد الحليم محمود:** يقرر بأن المذاهب الفكرية و الفنية ، ووسائل التعبير لا يقيدها الإسلام إلا من حيث ما تعبر عنه،ويقول قد ترك الإسلام للمسلم أن يعبر عن فكرته بأسلوبه الخاص .

ويفتى الشيخ **المطيعى** ويقول :" التحريم ليس بالإجماع ، وهو محل خلاف " فالتحريم إذاً غير مطلق ولا يقع على عموم الفن ، و الفن التجريدي مباح بل الفن من فروض الكفايات وهو ضرورة حياتية .

و يقول **الترابى** : " فالجمال كان معبراً والفن كان وارداً فى إطار الحياة الدينية المثلى ، فألتماس الجمال و صناعته سنة مسنونة " .

ويقول الإمام **الغزالى** : " ولا يجوز بيع العود و الصنج و المزامير والملاهي فإنه لا منفعة لها شرعاً ، و كذا بيع الصور المصنوعة من الطين كالحيوانات التى تباع فى الأعياد للعب الصبيان فإن كسرها واجب شرعاً ، و صور الأشجار متسامح بها ، وأما الثياب و الأطباق وعليها صور الحيوانات فيصح بيعها ، وكذلك الستور ، وقد قال رسول الله (ﷺ) لعائشة رضى الله عنها : " أتخذى منها نمارق " . ولا يجوز استعمالها منصوبة ويجوز موضوعه إذا جاز الانتفاع من وجه صح البيع لذلك الوجه ". ويقول أيضاً أما الصور التى لا ظل لها كالنقوش فى الحوائط و على الورق ، و الصور التى توجد فى الملابس و الستور

و الصور الفوتوغرافية، فهذه كلها جائزة ، و كانت ممنوعة أول الأمر ثم رخص لها فيما بعد " ؛ و دليله فى الترخيص حديث أبى طلحة .

ويقول د. **القرضاوى** : " وكل امتهان للصورة يجعلها حلالاً فكل تغيير للصورة يجعلها أبعد من التعظيم و أدنى إلى الوثنية ".

ويذكر **عبد العزيز جاويش** : حيث قال فى مجلة الهداية أنه : " ليس المراد تعميم التحريم فى كل زمان أو كل أمة . فإنه لا معنى لذلك الحجر متى آمن جانب العبادة والتعظيم الذين أختص الله بهم وكيف يحرم التصوير مطلقاً مع أنه قد يكون سبباً فى حفظ حقوق شرعية كما هو الشأن فى صور الغرقى و الأموات المجهولين التى تعرضها الحكومة على الملأ حتى يعرفهم ذووهم فتقوم هناك أحكام المواريث و أحكام الزوجية و حلول الديون المعجلة ، و نحو ذلك .

وقد يكون التصوير سبباً فى تحذير الأمة من اللصوص المحتالين و النصابين المستترين عن أعين الحكومة فتنشر صورهم للملأ حتى يقتفوا آثرهم و يرشدوا الحكومة إلى معاهدهم.. ومن الصور ما تعرف به أسرار حكم الله تعالى فى خليقته كما فى صور الحيوانات وأجزائها التى تحتويها كتب التاريخ الطبيعي والتشريح. كما أنه من ضروب التصوير مما يساعد على علاج المرضى بعلل باطنة أو المصابين ببنادق الرصاص ونحوها كالتصوير بأشعة " رنتنجن " ومن القواعد الأصولية الشرعية أن للوسائل أحكام الغايات و المقاصد. فإذا كانت الصور توقف عليها بعض أحكام شرعية أو معالجة طبية ، أو كشف مسائل علمية كان اتخاذها ولا شك من المرغوب فيه شرعاً ،وإن كانت لمجرد الزينة و اللهو المباح كان اتخاذها مباحاً . فأما إذا كانت تتخذ للتعظيم و العبادة و التبرك ونحو ذلك فهو حرام قطعاً ، معذب صانعها و معذب متخذها ."(١)

ويرى الشيخ **محمد رشيد رضا** أن علة التحريم واتخاذها هي محاكاة خلق الله تعالى يلزم عدم تصوير الشجر و الجبال و الأنهار فكلها من خلق الله ، و يقول أن التصوير ركن من أركان الحضارة ترتقى بها العلوم و الفنون و الصناعات فلا يمكن لأمة أن تنكرها إلا إذا أستعمل فى العبادات لأنه يحولها إلى وثنية ، وقد كان التحريم لقرب عهدهم بالوثنية ، وكما نجد الصور و التماثيل فى عهود الأنبياء، فلو كانت محرمة لذاتها لكانت محرمة على ألسنة جميع الأنبياء إذ كلهم جاؤوا بالتوحيد ، و الفن من نعم الله التى يشكر الله تعالى عليها .

---

(١) عبد الواحد حجازى : فلسفة الفنون فى الإسلام ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٥ .

وفى إفتاء بجريدة اللواء الإسلامي يذكر:

د. **الحسين أبو فرحة** : أن العلة الأولى للتحريم ترجع لكون الإنسان يتشبه بالخالق ، و العلة الثانية هى اتخاذها معبودات ، وفى هذا يرى أن العلة الأولى منتفية تقريباً، وأن العلة الثانية بعيدة الوقع لحفظ التوحيد بحفظ القرآن الكريم .

و يضيف د. **أحمد شلبى** : أن كثيراً من المفكرين يتجهون إلى أن النهى ليس للحرمة بل للكراهة ، ويرى أن التصوير و النحت و الرسم مباح لسببين : أولهما أن الله سبحانه و تعالى أذن للمسيح أن يخلق من الطين كهيئة الطير ، و ثانيهما أن القرآن الكريم حافل بالصور الفكرية ، وقد صورتها الكلمة أروع تصوير و خلقت فى الذهن صورة لها ، إذن ليس هناك ما يمنع تصوير هذه الصورة بريشة فنان شرحاً للفكرة و تمكيناً لها .

ويفتى الشيخ **جاد الحق على جاد الحق** بأن التصوير الضوئي و الرسم لا بأس بهما متى كان ذلك لأغراض علمية ومفيدة للناس ، و خلت الصور و الرسوم من مظاهر التعظيم و مظنة التكريم و إثارة الغرائز ، وفى هذا يقرر تحريم النحت الذى يكون تمثالاً كاملاً لإنسان أو حيوان ، و أنه يمكن إقامة المتاحف لحفظ التراث و آثار الأمم السابقة ، لأنها وسيلة لدراسة تاريخهم علمياً وسياسياً و حربياً و أخذ النافع منها – إذن فإقامة المتاحف ضرورة حضارية . وتحرم الصلاة فى مكان تجميعها . ومن خلال إجاباته و استدلالاته نصل إلى أن الإسلام لا يحرم المتاحف بوجه عام ، لأن ما يحفظ بها من آثار وسيلة لدراسة تاريخ الأمم ، ولا يحرم الإسلام عرض أي شئ من الآثار ما دام حفظها و عرضها بهدف الدراسة ، ويحرم عرض الجثث الإنسانية للموتى لما فيه من امتهان للإنسان الذى كرمه الله سبحانه و تعالى ، و بناء على ذلك فلا يحرم الإسلام عرض التماثيل و الصور المجسمة بالمتاحف للتاريخ و الدراسة ، ويحرم عرضها على وجه التعظيم كما يحرم صنعها لهذا الغرض.

و يعرض الدكتور **دهينة** في فتواه عن بعض آراء العلماء حول الإباحة و التحريم في الفن فيقول : إن البعض يري تحريم الصور المجسمة اتباعاً للنصوص الصريحة ، و يري البعض إباحة الصور الشمسية (الضوئية) مستدلاً علي أباحته بأنه لا عمل للإنسان فيها إلا إمساك الظل ، و كما يري البعض أن الصور عامةً مجسدة و غير مجسدة قد فقدت علة التعظيم لها و عبادتها ، و لا مانع من أباحتها ، و كما يري البعض الآخر أن الصور المجسدة و غير المجسدة ضوئية و غير ضوئية حرام .

و يقول أيضاً : إن التحريم في الفن روعي فيه أن يكون هابطاً لا هادفاً ، و أن التحريم كان صريحاً للأصنام ، لان العرب عرفوا هذه التماثيل كوسيلة للعبادة ، فكان تعظيمها و تقديسها حراماً ، و لهذا وردت الأحاديث ، أما إقامة التماثيل للتعظيم و التقديس فهي في مقام الألوهية .

و يفرق د. **دهينة** بين نوعين من الجمال : جمال تريده النفس البشرية الغريزية و هو الجمال عند النفوس المطمئنة ، و هو الجمال الذي يتصوره الإسلام و يحث عليه و يطالب به ، فالله جميل يحب الجمال و أن في الكون جمالاً ، فعند الإحساس بالجمال في الكون ، يجعل المتأمل له يقف خاشعاً ، و يقع في حب الله قائلاً و إن من شيء إلا يسبح بحمده .

أما فضيلة الشيخ **عطية صقر** : فحكمه بالنسبة للنحت و التصوير هي ، أولاً : التحريم المطلق ، ثانياً التحريم إذا كانت تامة لا ناقصة ، ثالثاً : تحريم المكرم منها دون الممتهن ، رابعاً : الجواز مطلقاً . ثم يقول : " إن المسألة اجتهادية لا يقطع فيها بحكم ، و يراعي في ذلك النية الباعثة و الأثر المترتب عليه " .

و قد أوردت جريدة الأهرام القاهرية تحت عنوان " الأزهر و الفن " عندما عرض علي شيخ الأزهر الإمام محمود شلتوت كتابة مقدمة للمعرض الرابع للفنون لطلاب الأزهر عام ١٩٦٤ م ، جمع الشيخ أربعين عميداً من عمداء المعاهد الأزهرية و فيها تلاقت جميع الآراء علي وجوب تنمية المواهب الفنية في الأزهر ، لأنها تمثل أدق المشاعر و أرق الأحاسيس العاطفية و الروحية ، و عليه اتجه شيخ الأزهر معلناً افتتاح المعرض ، الذي كان زاخراً برسوم الكائنات الحية من صور آدمية و حيوانية و تشكيلات نباتية : " و كأني بهذه المناظر الإلهية حيث أراها في معارضنا تحدد الكون ، سماؤه و أرضة ، شمسه و قمره ، ليلة و نهاره ، و جباله و أنهاره ، تحمل لنا آيات واضحة في الجلال و الكمال ، ثم تروح بنا بعد ذلك كله إلى أيثار العقول الحية الناضجة تبني و تعمر ، و كأنه بهذا يحلق بنا في سماء الدنيا و يمشي بنا في حياة بهيجة سارة ، ثم تذكرنا بما أعد الله العاملين . و تردف جريدة الأهرام قائلة " و بافتتاح المعرض تنتهي ثورة الأزهر ضد الفن " *.

و يذكر د. **نذير العظمة** في مجلة المنار مقالة بعنوان إشكالية الصور بين الفقه و الفن : تكمن خلف تحريم الصورة في الحياة العامة عند من حرموها حوافز

* جريدة الاهرام تحت عنوان "الازهر و الفن" ، تاريخ ٢٢ محرم سنة ١٣٨٨ هـ .

عديدة و مختلفة :
(١) بعضهم يخاف من العودة إلى الشرك و الجاهلية الوثنية
(٢) و بعضهم يخطئ الاجتهاد أو يخطئه الاجتهاد للأخذ بطرف من القضية لا بجميعها كنص واحد .
(٣) بعضهم لا يصلح لغير التقليد فاقد الرؤية لجوهر الإسلام كدين مع الإنسان و فطرته السليمة ، لا لقمعه و مصادرة فعالياته الفكرية و الجمالية .
(٤) و بعضهم الآخر سلطوي ، يريد أن يمارس سلطة ليست له على شرائح فنية و اجتماعية بالتحريم و تعسير ما يسره الشرع و وسع معابره و سد أبواب المعرفة و القوة في وجه الناس ، و رغم ذلك كله فإن الفنان المسلم بفطرته السليمة استطاع أن يعبر عن جماليات الرؤية الإسلامية من خلال تصور متميز و شخصية فاعلة تنتمي إلى التوحيد و الجمال في آن واحد .

فالذين حرموا الصورة إطلاقاً قطعوا الأحاديث عن سياقاتها و مناسباتها و نقلوا دلالتها من الخاص إلى العام و هو أمر لا يستقيم و لابد من النظر إلى الحديث في هذه الأطر و إلا لحملناها ما لا تحمل .. و يمكن القول في النتيجة أن الإسلام :

(١) حرم عبادة الصور لا الصورة
(٢) و المضاهاة بها خلق الله و هو أمر يتعلق بنية المصور
(٣) حرم أن تحول بين المصلي و قبلته أو أن تشغله عن العبادة
(٤) حرمها إذا ما انطوت علي شيء يخالف الشريعة .

و فيما عدا ذلك فالصورة اصلها الإباحة.. أقرها الرسول (ﷺ) في بيته في حديث الطائر ، و توسدها في حديث عائشة (رضي الله عنها) عن ثوب التصاوير و أرتفقها في حديث النمرقة .
كما كانت في بيوت بعض الصحابة و التابعين في ستر أبي طلحة و حجلة القاسم ابن محمد بن أبي بكر و هو من التقاه العدول و قريب من زمن الرسول (ﷺ) و كان يجيز اتخاذ الصور التي لا ظل لها و هو أحد الفقهاء السبعة في المدينة .

فكانت الصورة مقبولة في الحياة العامة ، بدءاً بالدولة و نقودها و أختامها و راياتها ، و انتهاء بقصور الخلفاء و الولاه و النخبة .. فالنقود الإسلامية تحمل صوراً متنوعة ، منها صورة فارس يحمل رمحاً في زمن معاوية ، و صورة عبد الملك بن مروان الذي عرب الدولة . و كانت أختام بعض المسلمين منهم صحابة و تابعون تحمل صوراً للحيوان و في زمن قريب من زمن الرسول (ﷺ) كان ختم عمران بن الحصيمي ، و هو صحابي جليل ، عبارة عن فارس يتقلد سيفاً. كما أن رايات بعض الجيش كانت تحتوي علي صور الحيوان .

و قد ورد في أخبار مكة صفين أن راية قبيلتي غنى و باهلة كانت بيضاء فيها صورة أسد كما جاء في مصدر أخر أن راية بني قتيبة فيها أسد أسود وعذبة سوداء .. و بعض ألوية الفاطميين بيضاء و عليها أهلة من ذهب و في كل منها صورة سبع من الديباج الأحمر .
و لم يقل الفقهاء شيئاً عن هذا كله و لم يعترضوا عليه لتجرده من مظنة الشرك .
و كذلك قصور الوليد و هشام و المعتصم كانت تحتوي علي صور أو تماثيل دون أن يثير ذلك غيرة الفقهاء أو سخطهم . فنجد أن قصير عمرا من أيام الوليد (٩٢ – ٩٦ هـ) تحتوي علي رسوم آدمية . و صور فيها رجالاً يطاردون الوحوش ، و بنات يرقصن ، و نساء يغتسلن ، و هو جالس فوق عرشه يشاهد هذا كله . وكان خلفاء بني العباس يجهرون بتقواهم . و لكن كانت لهم قصور حوت في حجراتهم الخاصة جدراناً مزينة بالصور . و قد استأجر المعتصم فنانين أغلب الظن أنهم مسيحيون ليصوروا علي جدران قصره في سامرا ، مناظره بين رجال دين و بنات عاريات .. كما يحتوي قصر المشتي المنسوب إلى يزيد الثاني و الوليد الثاني علي رسوم حيوان و آدميين . و كذلك للأمين خمس سفن للتسلية واحدة علي صورة الأسد ، و الثانية علي صورة الفيل ، و الثالثة صورة عقاب ، والرابعة علي صورة أفعى ، و كذلك الخامسة .

و يقول بعض السلف : " إنما ينهي عما كان له ظل "أي المجسم" ولا بأس بالصورة التي ليس لها ظل ، و في قوله (ﷺ) أن الله لم يأمرنا أن نكسوا الحجارة و الطين ".
من هنا تبارك المخرج الفقهي الذي استنبطه بعضهم بالتمييز بين " ما له ظل و ما ليس له ظل من الصور" فالأول مكروه إن لم يكن محرماً و الثاني مباح ولا حرج فيه و بهذا التشريع نجد أن الفنان المسلم لجأ إلى النحت البارز والتصوير و النقوش و قل عمل التماثيل المجسمة . فإذا خرجت الصورة عن المطابقة إلى إعادة التشكيل و الرمز و عبرت عن فكرة ، فكأنها بهذا تحاول الخروج من المنع إلى الإباحة علي الأقل في ضمير هؤلاء الفنانين الذين لا يمكننا أن نجردهم من إيمانهم و ولائهم لميراثهم الروحي .

أما في الحضارة الإسلامية في الأندلس فقد بلغ فن النحت و التصوير ذروتهما : فمن المشاهد الأندلسية : " أن عبد الرحمن الناصر بني لجاريته الزهراء مدينة سماها باسمها و نقش صورتها علي الباب . و كان الأندلسيون يجلبون الصور و التماثيل من البلاد الأخرى كالقسطنطينية ، و قلدوا بعض النقوش التي رأوها في كنائس أسبانيا و صقلية .. و روي بعض المؤرخين أن ثلاثة أعمدة في مسجد قرطبة كانت عليها نقوش مصورة : كان علي

الأول صورة عصا موسى و علي الثاني صورة أهل الكهف ، و علي الثالث غراب نوح " .

و يروي المقريزي صاحب " نفح الطيب " : " أن قصر الزهراء كان مزيناً بأسد عظيم الصورة بالغ الروعة و قد طلي بالذهب و وضع مكان العينين جوهرتان لهما ضوء خافت قد أقيم علي بحيرة يجور الماء منه إلى مؤخرة من قناة تحمل إليه الماء العذب علي حنايا معقودة فيدفع الماء البحيرة ".

و يروي أيضاً : أن الناصر صنع حوضاً لاستحمامه أقيم علية تماثيل من الذهب الأحمر مرصعة بالدر النفيس و مما صنع بدار الصناعة بقرطبة – تمثال أسد إلى جانبه غزال ، ثم تمساح يقابله ثعبان ، و عقاب و فيل ، و في الجانبين حمامة ، شاهين ، طاووس ، دجاجة ، ديك ، حدأة و نسر ، و كلها مرصعة بالجوهر .

و يذكر الرواة أن أبهاء قصر الزهراء كانت مزدانة بكثير من التماثيل و الصور البشرية . و في هذا دليل علي أن للمسلمين منزلة رفيعة في إبداع الفنون التشكيلية .. و مما يظهر عظمة ازدهار تلك الفنون أن شعراء الأندلس تغزلوا ببعض التماثيل البشرية التي سمت في روعتها و جمالها الذي يخلب الألباب .. يروي المقريزي أنه كان في حمام بأشبيلية تمثال بديع الصنع قال فيه الشاعر :

و دميه مرمر تزهو بجيد ... تناهي في التورد و البياض
لها ولد و لم تعرف خليلاً ... ولا آلمت بأوجاع المخاض
و تعلم أنها حجر و لكن ... تتمني بألحاظ مراد

و كذلك ظهر في الفن الإسلامي التماثيل المتحركة ، و وصف المتنبي نموذجاً من هذه التماثيل رآه في مجالس" **بدر بن عمار**" و هو تمثال جارية تدور علي لولب و إحدى رجليها مرفوعة ، و في يدها طاقة ريحان فإذا وقفت أمام إنسان شرب ثم ينقرها فتدور . قال المتنبي فيها :

جارية ما لجسمها روح ... في القلب من حبها بتاريح
في يدها طاقة تشير بها ... لكل طيب من طيبها ريح
سأشرب الكأس عن إشارتها ... و دمع عيني في الكأس ممسوح

" وهناك أيضاً تماثيل النوافير تذكرنا بما ترسله من ماء وما يضاء حولها من شموع تدور ، بتماثيل النوافير في قصور فرساي التي عرفها ترف الأوربيين

بعد أن دخلت في حياة المجتمع العربي قبل ذلك بقرون ، و مازلنا نذكر الساعة التي أهداها هارون الرشيد إلى الملك شارلمان و تماثيل الفرسان المتحركة القائمة حولها و ما أحدثته للفرنسيين من انبهار .
و تحفل صفات ابن إياس ، و أخبار مصر ، و رحلة ابن بطوطة بأوصاف تماثيل الجواري المتحركة ، و تماثيل الساعات و التماثيل الناطقة و الحيل الفنية التي ابتكرها الفنان الإسلامي لتحريك تماثيله ." (١)

" و قد ورد في أخبار مصر لابن ميسر أن الأفضل بن أمير الجيوشي و وزير الفاطميين كان له مجلس فيه تماثيل لثماني جوار متقابلات أربع منهن بيض شكلت من الكافور و أربع سود شكلت من عنبر ، قيام في المجلس عليهن أفخر الثياب و أثمن الحلي بأيديهن أحسن الجواهر فإذا جلس في صدر المجلس أستدين قائمات."(٢)
و غير ذلك فهناك التماثيل التي تخرج أصواتاً إذا دخل فيها الهواء أو الماء .
و قد ورد في سيرة عنترة النص الآتي :

" و لما فتح الباب رأينا فارساً طويلاً كأنه من أولاد قابيل و بيده سيف ثقيل ، لو ضرب به جبل لهزة ، أو حائط لقده ، و هو مايل بكليته إلينا ، و مقبل بصدره علينا ، فخيل لنا انه إنسان حامل علينا ، بغير ارتياب ، عند دخولنا من هذا الباب ، و هو طويل عريض شجاع ، و قرن مناع ، فلله در تلك الصناع الذين أتقنوا تلك الإيقاع ، و هذا الفارس راكب علي جواد من أرق الخيل الجياد ، فصاح أخو عنترة عند نظرة له و قال :

" ما هذا الفارس الواقف في طريقنا ، و ما له حامل علينا و قصده يعيقنا ؟ فقال كوبرت : يا أبو الفوارس ما هذا بطل من الأبطال ، و إنما هذا تمثال ، و ما هذه إلا صورة من النحاس الأصفر " .

و لقد ارتبط الشكل الآدمي في التمثال بأحداث تاريخية تمثلت فيها البطولة و الكفاح الشعبي ، فقد فعل الفنان الشعبي لإظهار احتجاجه على أفعال الحاكم بأمر الله الفاطمي واشتداد ظلمه،عمل الفنان تمثال لامرأة من جريد و قراطيس بخف وأزار و نصبوه في طريق الحاكم ، بعد أن وضعوا في

---

(١) محمد محمد عبد المنعم صالح : علاقات تشكيلية مصرية إسلامية ، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الفنون الجميلة – قسم النحت – بالإسكندرية ، ديسمبر ١٩٧١ ، ص ١٥٥ .
(٢) أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي "أصوله ، فلسفته ، مدارسة " ، المطبعة العالمية ، القاهرة ، سنة ١٩٦٦ ، ص ٢٥٤ .

يد المرأة رقعة كأنها ظلامة ، فلما رآها الحاكم غضب لأنه كان قد منع النساء الخروج في الطريق و أخذ الورقة منها فإذا ما استعظمه من السب ، فأمر بالمرأة أن تؤخذ فوجدوها من جريد ، و علم أنها من عمل أهل مصر ، فاشتد غضبه و أمر عبيده بإحراق مدينة الفسطاط فأحرقوا ثلثها و نهبوا نصفها ." (١)

و كتاب (الحيل الجامع بين العلم و العمل) لأبى العز إسماعيل بن الرزاز مملوء بأخبار هذه التماثيل .

" فهناك تماثيل أيضاً من الحلوى تعرّض المؤرخون إلى ذكرها ووصفوها علي هيئات إنسانية و حيوانية و قد ذكرت الحيوانات كالأسود و الزرافة و النخيل و غيرها غير أننا لم نعثر علي نص واحد يوضح لنا شخصية التماثيل الإنسانية ، و لكن يغلب الظن أنها كانت لعرائس و بعض شخصيات هامة و شعبية مثل التي نشاهدها تماماً الآن و قد ورد نص عرائس في وصف ابن جبير لهذه التماثيل فقد قال قد صورت منها تصاوير إنسانية و فاكهية و جُعلت في منصات كأنها العرائس و تضدت بسائر أنواعها المنضدة الملونة فتلوح كأنها الأزهار حسناً فتقيد الأبصار و تستنزل الدرهم و الدينار ." (٢)

و كذلك قد ظهر في أيام العباسيين أهمية التصوير فقد اعتمد العلماء على الرسوم الإيضاحية لتفسير بعض الحقائق العلمية و شرحها للدارسين .. مثل كتاب " صور للكواكب الثابتة " ، فالكتب العلمية من فلكية و طبية هي التي أرست القواعد الأولى للتقاليد الفنية المأخوذة بها في التصوير الإسلامي ، فجاء " الواسطي " كرائد للاتجاه التزييني في التصوير و كان عمله تزيين الكتب العلمية و الأدبية بالرسوم و الزخارف . فقد وصف أحد المفكرين هذه النهضة التي تزعمها الواسطي بقولة " إن التصاوير التي رسمها الواسطي هي وثائق تاريخية فهي تلقي الضوء علي كثير من مظاهر الحياة الاجتماعية في الفترة الزمنية التي عاش فيها ، فهي تقدم فكرة عن العمران ، و عادات دفن الموتى ، و الولادة ، و الختان ، و الزواج .

و أيضاً استخدم المسلمون العملات المعدنية و كان معظمها يحمل صوراً لأشكال حية فاستخدموا الدرهم الساساني و الدينار البيزنطي .

---

(١) بتصرف من مرجع سعد الخادم : معالم فنوننا الشعبية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، سنة ١٩٦١ م ، ص ٤٠ ، ٤١ ، ٦٩ .

(٢) بتصرف من مرجع عبد الغني الشال : عروسة المولد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، سنة ١٩٦٧ م ، ص ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٠ .

" فبإقرار الرسول (ﷺ) تداول المسكوكات الأجنبية (كالدينار البيزنطي و الدرهم الساساني) ، فقد تضمنت موافقته علي صداق فاطمة ابنته (ﷺ) من علي بن أبي طـالب و هـو أربعمائـة و ثمـانـون درهمـاً زنـة سـتـة دوائق رغم ما تحمل من صور . " (١)

كما أن العرب الفاتحين و أغلبهم من الصحابة أظهروا عدم اكتراثهم بالصور الجدارية التي كانت تزين أبواب كسرى ، و فتح المدائن عام ٦٣٧ م . وأدي سعد بن أبي وقاص بالإيوان * ، و هو غني بالصور الجدارية ، التي تصور تفاصيل معركة أنطاكية التي وقعت بين الروم و الفرس و التي بلغت في دقة رسمها و ألوانها أنها جعلت الشاعر البحتري يصف المعركة وصفاً مذهلاً و كأنه كان حاضرها . و قد بقيت هذه اللوحة مكانها قرنين من الزمان قبل أن يراها البحتري ، و يقول فيها :

فإذا ما رأيـت إنطاكيـة	ارتعـنـت بيـن روم و فرس
والمنايا مواثـل وأنوشروان	يـزجي الصفـوف تحت الدرفُس
في اخضرار من اللباس علي أصفر	يختـال فـي صبـيغة و رس
و كأن القيام وسط المقاصـير	يـرجحـن بيـن حـو و لعـس
و كـأن اللقاء أول من أمـس	و وشـك الفـراق أول أمـس

****

" و لقد اتخذ كريزول من ذلك دليلاً علي سماحة الإسلام تجاه التصوير ، وأضاف دليلاً آخر علي ذلك ، بأن الخليفة عمر (رضي الله عنه) وضع لنفسه مبخرة في مسجد المدينة للتعطير و كانت ذات تصاوير ، و يعتقد كريزول أن المنع إنما جاء في العصر الأموي ، مؤكداً أن جون بطريرك دمشق المعروف بعدائه الشديد للتصوير و العالم بعقيدة المسلمين ، بالإضافة إلى مكانته في البلاط الأموي ، لم يشر حقيقة إلى منع التصوير ، بينما أشار أبو قرة أسقف حران ، و كان علي صلة بفقهاء العراق في القرن الثالث الهجري ، الثامن الميلادي ، إلى كراهية الإسلام للتصوير . " (٢)

(١) بتصرف من مرجع ناهض عبد الرازق : المسكوكات و أهميتها في إعادة كتابة التاريخ ، مجلة آفاق عربية – العدد ١٠١ ، السنة العاشرة ، بغداد – العراق .

* بإيوان القصر الأبيض بالمدائن الفارسية حيث دخلها سعد بن أبي وقاص ليؤدي بها صلاة العصر بعد هزيمة كسري في موقعة القادسية .

(2) Creswell K.A.C : “ A short Account of Early Muslim Architecture “ , London , 1958 , p. 97 , p. 99 .

ففي منتصف القرن الأول الهجري استخدم التصوير في تزين المباني حسبما يقول ياقوت الحموي : " دار عمرها عبيد الله بن زياد بن أبيه بالبصرة ، ولما تم بناؤها أمر وكلائه ألا يمنعوا أحداً من دخولها ، و أن يتحفظوا كلاماً إن تكلم به أحد ، فدخل أعرابي و كان فيها تصاوير ، ثم قال : لا ينتفع بها صاحبها و لا يلبث فيها إلا قليلاً ، فأتي به بن زياد و أخبر بمقالته ، فقال : لأني رايت فيها أسداً كالحاً ، و كلباً نابحاً ، و كبشاً ناطحاً . " (١)

" و لقد أثرت الفتوحات الإسلامية خزائن المسلمين ، و غنم الصحابة كثيراً منها . خاصة عند فتح المدائن عاصمة الساسانيين ، و كانت تزخر بالحلي و المجوهرات و التماثيل ، منها فرس من الذهب مطعم بالزمرد و الياقوت ، و أخر من فضة مزين بالجوهر ، و ناقة من الفضة محلاة بالذهب و الجوهر ، و كان ما يوزع عليهم منها مزخرف و موشي بالصور الآدمية و الحيوانية فيحتفظون به دون أن يروا منكراً فيه . " (٢)

" و في حوار مع فضيلة الشيخ متولي الشعراوي عن ماهية الجمال تضمن رأياً يهمنا في هذا الصدد : فهو يحدد الجمال بأنه انسجام الشيء مع غايته ، و غاية الجمال ليست ما تستطيعه النفس دائماً ، كما و أن الجمال الفني يختلف عن جمال المعني ، فإذا طلب من إنسان صنع تمثال للبؤس ، فهل تعطي الجائزة لمن يحضر تمثالاً لفينوس ؟ و يستطرد فضيلته أن الدين الإسلامي يتسامي بالفن..لكن يجب أن تكون هذه الفنون الجميلة معبرة عن الشيء بدقة و جمال . فإذا كنت تحب الجمال حقاً ، فاجعله جمالاً مستمراً لا يورث قبحاً ، لأنه عندما يعطي الجمال جمالاً في لحظة ، ثم يعطي قبحاً في أخري ، لم يعد جمالاً . فالمثال مثلاً يصنع التماثيل ، فليصنعها بشرط ألا تورث قبحاً يصرف الإنسان عن معني قيمي هو الله..و يدفعه إلى أن يعبد الحجر..هنا ينتقل الجمال إلى شيء تافه و قبيح." (٣)

فالإسلام عقيدة و حضارة و دولة تنتمي إليه شعوب كثيرة و تقاليد عريقة في كافة الفنون و لا يكفي أن نعدد هنا الشعوب المسلمة التي لم تجد حرجاً في شتي أصقاع الأرض و على مختلف المذاهب و الأعراق أن تلائم بين انتمائها إلى الإسلام كعقيدة و خبراتها الحضارية و الاجتماعية و السياسية قبل أن تدخل الإسلام ، وهو وضع ينطبق على العرب و غير العرب ، فالشعر و العمارة والنحت والتصوير والرسم والمسرح أصبحت فنوناً إسلامية تعبر عن

---

(١) ياقوت الحموي : معجم البلدان ، ج١ ، ص ٧٩٢ ، ص ٧٩٣ .
(٢) أحمد عبد العظيم جاد : رسالة الدكتوراه ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٧ .
(٣) نفس المرجع السابق ، ص ٣٩ .

طموحات الإنسانية و تطلعاتها السامية بدءاً من المسجد و محرابه و منبره و جدرانه و قبابه و أعمدته و انتهاء بالخطط و الشوارع و الأحياء فى المدن الإسلامية فالفن صنع أنساني يعبر عن موقف الإنسانية ويثرى الروح و البصر فى آن معاً.

فالفن صنع أنساني يعبر عن موقف الإنسان تعبيراً جميلاً عن الحياة سواء بالكلمة فى الشعر ، أو باللحن فى الغناء أو بالحجر والطين وكافة المواد فى النحت ، و اللون فى الصورة والرسم إلى آخر ما هنالك من وسائل تتشبث بها النفس الإنسانية لتعبر عن اختلاجاتها المخبوءة فى الداخل بشكل مدهش و جميل فى ضوء الحواس و انعكاساتها و رؤاها .. و لكون الفن صانعاً إنسانياً فهو يستوحى العقيدة ولكنه لا يشتمل على قداستها .. فما يصنعه الإنسان يبقى مفتوحاً للدراسة و التقويم و النقد و تدخل فى ذلك خبرات المسلمين الفنية و السياسية والاجتماعية .

فقد درج بعض الذين لا تتضح لهم السبل و تختلط فى إفهامهم الحدود أن يسحبوا قداسة العقيدة على ما يصنعه الإنسان فيصبح النص العقيدى و الاجتهاد فى هذا النص فى منزلة واحدة .... وهو أمر يبين الفساد ، لأن الاجتهاد الإنساني مهما بلغ من الكمال والإصابة لا يمكن أن يشتمل على قداسة الأصل .
و الإنسان المسلم مفتوحة أمامه السبل للتعبير عن النفس الإنسانية و تطلعاته و الوسائل الفنية فى هذا الإطار كلها مباحة (مشروعة) والإسلام لم يمنعها .

وبذلك فإذا انتفت العلة " عبادة الصورة " و قداستها بشكل من الأشكال جاز للإنسان المسلم أن يعبر بالصورة عن تطلعاته البشرية الجميلة و يتجرد عما يسئ إلى العقيدة و جوهر التوحيد ، فنحن لا نرى فى الإسلام عقيدة قمعية للفن ، و سندنا فى ذلك أنه ما لم يوثقه النص القرآني و السنه بشكل صريح يبقى أجتهاداً مفتوحاً للقبول و الرد .

فالإسلام ليس ضد الفن و لا ضد التغير الإنساني بل ضد الانحراف السلوكي فى (الإباحية) و ضد الانحراف العقائدي فى (الوثنية) (الوثنية القديمة والحديثة) و الحرمة لا تقع على الفن نفسه بل فى الجزيئات المنحرفة فالأصل فى الأشياء والمعاملات الإباحة و عليه يجب أن يكون الفن طريقاً و سبيلاً للعبادة و التقرب إلى الله و عبادته .

ويستخلص د/ **مصطفى عبده** ما توصله من أحكام فى النحت والتصوير فيما يأتى:
١- التحريم واقع بنص الأحاديث الشريفة على جزء من الفن .
٢- التحريم غير مطلق – بمعنى أن التحريم ليس على كل الفن التشكيلي .
٣- مازال التحريم واقعاً ما دامت الأسباب التى من أجلها وقع التحريم موجودة .
٤- يقع التحريم على الفن المستخدم للدعوة الوثنية بأشكالها المختلفة .
٥- تحريم التماثيل التى تنحت للعبادة و المضاهاة و التقديس .
٦- تحريم الداعي للفجور و الإباحية و الهبوط و الانحراف .
٧- تحريم التماثيل المجسمة التي فيها إهدار لكرامة الإنسان و امتهان لعفاف المرأة المصانة .
٨- إباحة الفن التجريدي من نحت وتصوير و رسم.
٩- إباحة الفن التعبيري والتوضيحي بالوسائل السمعية و البصرية .
١٠- إباحة رسم الأشياء بأسلوب تجريدي .
١٢- الدعوة لفن سامي .
١٣- إباحة الفن التجسيمى و التصوير الواقعي إذا استخدما للتعليم و الدراسة و حفظ التراث .
١٤- لا خلاف فى الأحاديث النبوية الشريفة الصحيحة – وهى متناسقة مع موقف القرآن الكريم.
١٥- كل الفنون مباحة إلا المنحرف منها .
و نختم قولنا بقول المفكر **جارودى** : " إن للفن الإسلامي الإسهام الهائل الذى شارك به الفن العالمي ، و المشاركة العظمى التى يمكنه أن يؤديها لبناء مستقبل مشترك للبشر ، إن هذا الفن كالعلوم و كالحياة الإجتماعية أو الفلسفة لا يمكن إدراكه إلا انطلاقاً من مبدأ النظام (العقيدة الإسلامية) و يذكر أيضاً ما كتبه **أوليغ غرابار**"إن الفن الإسلامي هو نقل بعدى لرؤية العقيدة الإسلامية الكونية ".*

فالعقيدة الإسلامية السمحة لا تحرم عمل الصور إذا كان الغرض منها الزينة المباحة أو إقرار حقيقة علمية أو شرعية . و دليلنا على ذلك ما خلفه المسلمون فى جميع أرجاء الوطن الإسلامي من آثار تزخر برسوم الكائنات الحية. والعقيدة الإسلامية وما قام على أساسها من فلسفة وتصوف وعلم ، كانت مؤثرة بطريقة حاسمة فى أشكال الفن التى سادت العالم الإسلامي .
ففي ميدان الفلسفة الإسلامية ومع أنها عالجت المسائل الدينية إلا أنها أتبعت فى هذه المعالجة منهج العقل و المنطق و بجانب هذا نرى التصوف الذى يقوم على الوجدان النقي و يستهدف الفناء فى الحق و النور الإلهي . على أننا ينبغي أن ننبه

---

* مصطفى عبده : النحت و التصوير بين الإباحة والتحريم ، الطبعة الثانية ، مكتبة مدبولى – القاهرة ، سنة ١٩٩٩ .

إلى أن العقيدة الإسلامية السمحة عندما فتحت للمسلم أبواب الحياة الروحية ، حرمت عليه أن يوصد بيده أبواب الحياة الدنيوية . فالحياة الروحية فى الإسلام تجرى على سنن القصد الصالح للحياة البشرية ، لا استغراق فى الجسد ، و لا انقطاع عنه في سبيل الآخرة ، قوام بين هذا و ذاك.*
﴿ يا أيها الذين آمنوا لا تحرموا طيبات ما أحل الله لكم . و لا تعتدوا أن الله يحب المعتدين ﴾
﴿ و ابتغي فيما أتاك الله الدار الآخرة . ولا تنسى نصيبك من الدنيا ﴾

هذه هي بعض ملامح العقيدة الإسلامية وهى ملامح أثرت على النشاط الفنى فأكسبته شخصيته الفريدة التى تميز بها الفن الإسلامي عن فنون الحضارات الأخرى .

" و الحق أن الفن الإسلامي – رغم نسبته إلى الإسلام – لم يكن فناً دينياً بمعنى أنه لم يستخدم فى الإرشاد و التعليم الديني ، ولم يقم بأي دور فى تجسيم العقيدة الدينية إذ أن ذلك محرم فى الإسلام ، ولكن الفن الإسلامي فن وجد لخدمة حاجات المسلمين ومن يلتحق بهم ، و الترفيه عنهم ، و تجميل حياتهم ."(١)
وهذا يتفق مع ما قاله الفيلسوف المسلم **ابن سينا** – فى (النجاة) – قبل عشرة قرون – مع ما كتبه الناقد الروسي **بلنسكى** – و نشرته (الموسوعة الفلسفية) السوفيتية – حديثاً : " على اشتراط جمال المقاصد والغايات لإضفاء صفة الجمال على المهارات – الفنون ."(٢)

ولقد أستوحي الفن الإسلامي فى نشأته و تطوره روح الإسلام و تعاليمه ، فمن جهة يلاحظ أن الفن الإسلامي قد نشأ بدافع الرغبة فى الإجادة والإتقان ، وهذه الرغبة مستمدة من الإسلام نفسه . فقد قال النبي (ﷺ) : " أن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه " .
فهذا الدافع يفسر لنا الدرجة العظيمة من الإتقان التى بلغها هذا الفن . فالمبالغة فى الإتقان و الإجادة من المعروف أنها تؤدى بطبيعتها إلى التنميق و التزويق . ومن ثم يتضح فى الإنتاج الفنى الإسلامي طابع التنميق و التزويق .
و أيضاً تأثر الفن الإسلامي بدافع آخر هو الرغبة فى تجميل الحياة و الاستمتاع بزينتها ، وهذه الرغبة مستوحاه أيضاً من العقيدة الإسلامية . فقد نسب الله سبحانه

* أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي " أصوله فلسفته مدارسه " ، دار المعارف لبنان ، الطبعة الثانية ، ص ٨٦ : ٨٨ .
(١) حسن الباشا : موسوعة العمارة و الآثار و الفنون الإسلامية ، مج ١، أوراق شرقية للطباعة و النشر والتوزيع ، بيروت– لبنان،الطبعة الأولى سنة ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م، ص٩٩.
(٢) محمد عمارة : الإسلام والفنون الجميلة ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٠ .

و تعالى إلى نفسه أنه زين السماء بالكواكب : قال تعالى ﴿ ولقد جعلنا فى السماء بروجاً وزيناها للناظرين ﴾ .*
وقد اقتصرت زخارف المساجد و الكتب الدينية على الكتابات العربية و الزخارف النباتية و الهندسية ، و كذلك لم يتخذ وسيلة للإرشاد و الوعظ .
فيُعد التصوير عن الدين " هيأ له ميزة لم تتهيأ للتصوير فى الفنون الدينية الأخرى: إذ جعله مدنياً فى طابعه ينظر إليه كفن من فنون الدنيا لا كعمل من أعمال الآخرة ، ومن ثم كان أقرب من غيره إلى الفكرة الفنية الخالصة ، كما صار ميدانه الحياة الدنيا بما فيها من مناظر طبيعية و أحداث بشرية ."(١)

فالإسلام لم يحرم الاستمتاع بالزخرفة والزينة والجمال ، بل على العكس خص على اتخاذها ، وربط بينها و بين الصفاء النفسي و النقاء الروحي فى الدنيا و الآخرة .
ولقد ظهر صدى الروح الإسلامية بشكل واضح فى الأعمال الفنية الإسلامية فى العصر الأموي . وعلى الرغم من أن هذا العصر يمثل أول العصور الفنية فى الإسلام فإنه خلف إلينا كثيراً من العمائر الدينية و المدنية و المنتجات التطبيقية و التشكيلية التى كان للزخارف فيها فضل كبير فى تجميلها و تحسينها.

و يذكر د/ حسن الباشا فى كتابه موسوعة العمارة و الآثار و الفنون الإسلامية :أنه يمكن أن يستشف أثر القرآن فى زخارف مبنى إسلامي آخر يرجع إلى العصر الأموي ، و نعنى بذلك " قصير عمرا " الذى ينسب إلى عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك وهو أحد القصور التى حرص الأمويون على بنائها فى صحراء الشام لأسباب سياسية واجتماعية . ويقع " قصير عمرا " على بعد خمسين ميلاً شرقي عمان ، و يتألف من قاعة استقبال ملحق بها حمام و تتكون من ثلاث حجرات : **الأولى** ذات سقف من قبو نصف دائري ، و **الثانية** سقفها من قبوين متقابلين ، و **الثالثة** تعلوها قبة نصف كروية .
وكانت جدران القصير و قبواته مزخرفة من الداخل بصور مرسومه بالألوان المائية على الجص " فرسكو " تمثل أضخم مجموعة من الرسوم من هذا النوع عثر عليها فى مبنى من المباني المدنية فى العالم كاملة قبل القرن الثاني عشر الميلادي . وقد تطرق التلف إلى هذه الصور ، ومن ثم أعتمد فى دراستها التى تمت على ما نسخ من الصور.
و تمثل الصور موضوعات كثيرة ، فالصور التى تزخرف باطن القبة التى تغطى الغرفة الثالثة تمثل السماء بما فيها من بروج و كواكب مما يمكن اعتباره

---
* سورة الحجر الآية ١٦.
(١) حسن الباشا : موسوعة العمارة و الآثار و الفنون الإسلامية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٦.

صدى لما جاء فى القرآن الكريم من قوله : ﴿ ولقد جعلنا فى السماء بروجاً وزيناها للناظرين ﴾*. وتعتبر هذه الصورة ، الصورة الوحيدة المرسومة فى بطن قبة .
و تشمل زخارف " قصير عمرا " على رسوم أخرى ربما كانت مستوحاة من القرآن الكريم .ومن ذلك زخارف القبوة البرميلية التى تغطى الغرفة الأولى . وهذه تتألف من أشرطة متقاطعة تحليها أشكال أوراق الشجر . و ينتج من تقاطع الأشرطة سبعة عشر معيناً يحف بها أثنا عشر مثلثاً ، و يشغل هذه المعينات والمثلثات صور تمثل آدميين و حيوانات و طيوراً و نباتاً .ومن الصور التى تلفت النظر فى وسط القبوة و تمثل آدميين من أعمار مختلفة هي الشباب و الرجولة والشيخوخة . و على الرغم من أن الصور التى ترمز إلى مراحل العمر قد عرفت فى الفن الهلليني فإنه من الملاحظ أن القرآن الكريم يشتمل على آيات تصور هذه المراحل منذ الطفولة إلى الشيخوخة مثل قولة تعالى :
﴿ هو الذى خلقكم من تراب ثم من نطفة ثم من علقة ثم يخرجكم طفلاً ثم لتبلغوا أشدكم ثم لتكونوا شيوخاً ومنكم من يتوفى من قبل و لتبلغوا أجلاً مسمى و لعلكم تعقلون ﴾*١.
ويلفت النظر أيضاً فى زخارف هذه المعينات ثلاثة رسوم فى ثلاثة معينات متجاورة أحدهم يمثل آدمياً ، و الثاني يمثل قرداً واقفاً على رجليه الخلفيتين ، و يصفق بيده ، وثالث يمثل حيواناً أشبه بالقرد أو الخنزير يجلس على مقعد و يعزف على قيثارة.وربما كانت هذه الرموز تشير إلى العقاب الذى أنزله الله سبحانه و تعالى ببعض الناس حين مسخهم إلى قردة و خنازير
﴿ قل يا أهل الكتاب هل تنقمون منا إلا أن آمنا بالله وما أنزل إلينا وما أنزل من قبل و أن أكثركم فاسقون. قل هل أنبئكم بشر من ذلك مثوبة من لعنه الله و غضب عليه و جعل منهم القردة والخنازير و عبد الطاغوت أولئك شر مكاناً و أضل عن سواء السبيل ﴾ *٢

ومن الملاحظ أن الإشارات والحركات فى الصور تتفق مع هذا التفسير.ذلك أنه يبدو أن الرسوم الثلاثة تؤلف مجموعة متجانسة متقاربة،فهي تتألف من رجل يبدو كأنه يغنى، وقرد أو خنزير يعزف ، وقرد آخر يصفق ويرقص .وربما كان تصوير الحيوانين وهما يعملان بعض أعمال البشر مما يشير إلى أصلها البشرى.هذا وفى القصر صورة ذات أهمية خاصة تسمى " صورة أعداء الإسلام " ، و هى تقع قرب الطرف الجنوبى للحائط الغربى بقاعة الاستقبال. وتمثل هذه الصورة ستة رجال يلبسون ثياباً مزركشة. و يصطف ثلاثة منهم فى الأمام وقد مدوا أيديهم مستسلمين ويقف الثلاثة الباقون خلفهم. ولا يزال

* سورة الحجر (الآية ١٦).
*١ سورة غافر (الآية ٦٧)
*٢ سورة المائدة (الآيتان ٥٩ ، ٦٠)

يقرأ منها أسماء الأربعة الأول وهم من اليسار إلى اليمين : قصير و كسرا فى الصف الأعلى و رودريق و النجاشى فى الصف الخلفي . وقد أفادت هذه الصورة فى تاريخ هذا القصر بعهد الوليد بن عبد الملك الذى خضع له هؤلاء الملوك .*

و إذا كانت الفنون تختلف فيما بينها من حيث موقعها من تقليد الطبيعة و القرب من الواقع و الميل نحو الزخرفة فإنه من الممكن أن نقول أن الفن الإسلامي كان بطبيعته فناً زخرفياً من الدرجة الأولى و يتجلى فيه الطابع الزخرفي فى حرص الفنانين على زخرفة منتجاتهم الفنية بشتى أنواع الزخارف من كائنات حية وزخارف نباتية و هندسية أو كتابية .

و من الملاحظ أنه فى مجال استخدام الكائنات الحية كعنصر زخرفي أستعمل الفنان المسلم كافة أشكال الكائنات الحية من أنسان و حيوان و طير و أسماك ، كما أنه أستخدم أيضاً الكائنات الخرافية وقد ساعده خياله الخصب و الأدب العربي على ابتكار أشكال كثيرة فى هذا المجال .

أنواع الزخارف الإسلامية :-

أهتم الفنان المسلم باستعمال كل وسائل التزيين و الزخرفة فى منتجاته الفنية معتمداً على عناصر كثيرة منها الأشكال الآدمية و الحيوانية و الطيور و الأشكال النباتية و العناصر الهندسية و الخطية ، و كثيراً ما زاوج بين هذه العناصر . و أهم ما تتميز به هذه الزخارف فى الأغلب أنها تميل إلى التجريد و لا تلتزم بالأشكال الطبيعية التى اقتبست منها أي لا تحاكيها كما فى الفن الأغريقى و الروماني ثم فى عصر النهضة فى أوروبا.

فالزخرفة الإسلامية تشي وجودياً بوجود الله سبحانه ، و أنه وحده مالك الملك و من هنا فإن الفن الإسلامي هو فن البرهنة الكاملة على أن التغير بيد الله وحده فهو لا ينقطع أبداً .. فكأن الزخرفة الإسلامية تحقق فى واقع روحي قوله تعالى : ﴿ ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام فبأي آلاء ربكما تكذبان . يسأل من فى السماوات و الأرض كل يوم هو فى شأن . فبأي آلاء ربكما تكذبان ﴾*١ وبهذا اليقين الإيماني الإسلامي يعمد الفنان المسلم إلى تجزئة الأشكال الهندسية والأشكال الطبيعية ليحيلها إلى جزيئات تسبح فى عالم اللانهاية تشع بمعان لا تنقضي تغرى بالمشاهدة والتمعن بغير أن تصاب العين بالكلال أو تصاب النفس بالملال .

" فالاستخدام الزخرفي فى الفن الإسلامي لا يمكن أن يلصق به عمومية الصفة بأنه فن زخرفي فعدم فهم الأبعاد الحقيقية ، و القياس المادي دون الرجوع إلى أغواره يجعل واجهته تبدو مجرد زخرف كما تظهر الأشكال التصويرية

* حسن الباشا : موسوعة العمارة و الآثار و الفنون الإسلامية ، مج١ ، مرجع سبق ذكره .
*١سورة الرحمن (الآيات ٢٧ : ٣٠)

ساذجة وبدائية وقد ساند هذا الرأى " **إيتجهاوزن** " و " **مارسيه** " و غيرهم."(١)
" وقد استبعدت هذه الزخارف التشخيصية (الآدمية و الحيوانية والطيور و الكائنات الخيالية) من على المباني الدينية حيث انفصلت عن المجموعة التزينية للمباني الدينية."(٢)

الوحدات الزخرفية للكائنات الحية:-

كانت رسوم الكائنات الحية مستخدمة فى الفنون السابقة للإسلام و لكنها لم تكن شائعة فكانت تبعد عن المحاكاة الحرفية للطبيعة التي نراها فى الفن الإغريقي والروماني وفنون عصر النهضة "ويؤكد كل من الأستاذ ل . برهير L.perhair ، تراس Tras ، نيلسن Nelson ، لامانس Lamans ، يؤكدون على القول بأن الآثار فى الشرق الأدنى قبل ظهور الإسلام بحوالي ثلاثة قرون تنبئ عن ثورة على الروح الإغريقية فى الفن الهلليني بدأت فى البعد عن تصوير الإنسان والحيوان و انصرفت إلى الموضوعات الزخرفية النباتية و الهندسية .كما ندرت صناعة التماثيل المجسمة و رجع الفنانون فى الشرق الأدنى إلى روح الأساليب الفنية التى ازدهرت فيه على يد الآشوريين و الحيثيين و يعتقد هذا الفريق من العلماء أن انصراف المسلمين عن تصوير الإنسان و الحيوان كان حلقة طبيعية من سلسلة تطور الفن فى الشرق الأدنى ." (٣)

فالتحوير و التجريد فى الفن الإسلامي لم يكن عجزاً من الفنان ولم يكن وسيلة لإخفاء التشبيه على الله يوم الحساب ولم يكن نتيجة تحريم صادر من الرسول (ﷺ) بل هو أرث قديم سابق لمولد النبي. ويقصد هنا البعد عن التصوير الحرفي للواقع لأشكال الكائنات الحية وأن انصراف المسلمين عن هذه المحاكاة كانت حلقة طبيعية من سلسلة تطور الفن فى الشرق الأدنى و أن الفن المسيحي قد مهد تلك الحلقة بالبعد عن الأصول الإغريقية فبظهور الإسلام أستخدم أشكال الكائنات الحية و هذا بالتبسيط أو التحوير وفى بعض الأحوال لجأ إلى المحاكاة و الطبيعة فاستخدم الأشكال الآدمية و الحيوانية والطيور .
فنجد مناظر الشراب و الرقص و عزف الآلات الموسيقية و رسوم لصور شخصية تمثل الأمراء وهم على صهوات جيادهم ومعهم حيوانات صيدهم و طيورهم ، كذلك رسوم الوحوش التى كانوا يطاردونها . منها ما هو حقيقي ومنها ما هو خرافي .

---

(١) أحمد عبد العظيم جاد : رسالة دكتوراه بعنوان " ملامح التحوير فى الفن الإسلامي و مدى تأثيره فى النحت المعاصر " سنة ١٩٨٨، ص ٤٩.
(2) Eva Baer : Islamic Ornament , Edinburgh University Press, 1998,P29.
(٣) فاروق ناجى حسانين : " العناصر الزخرفية فى التصوير الإسلامي و أثرها على فن التصوير المعاصر " ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٩ م ، ص ٤١ ، ٤٢ .

ونجد رسوماً للحياة العامة للطبقة الكادحة مثل منظر المصارعين أو مناظر للحياة اليومية من حمالين و سقايين، ورسوماً للحرف و الصناعات اليدوية ، و كان لكل طراز وكل عصر من العصور الفنية سماته المميزة له تجمعهم جميعاً روح واحدة و رؤية واحدة و فلسفة واحدة تنبع من العقيدة الإنسانية .
و قد اتخذت أيضاً الأشكال الآدمية و الحيوانية وضعتها علي التحف المعدنية و الأواني الخزفية و الحشوات الخشبية و أعمال العاج و الزجاج و المنسوجات .
و قد رسمت أو مثلت الشخصيات و الحيوانات و الطيور و الأسماك في كافة الأمصار إما منفردة أو في داخل أطر هندسية ، أو متداخلة مع العناصر النباتية أو الكتابات أو تتخذ أشكال أطر طولية في جماعات تعدو خلف بعضها أو تكون متماثلة أو متقابلة أو في شكل انقضاضي ، كما في أشكال الحيوانات ، إضافة إلي تحوير شكل الطائر أو الحيوان باستخدام المزج أو التحوير كما في الأشكال الخرافية و الطيور و الحيوانات ذات الوجوه الآدمية مثلاً .

١- وحدات الأشكال الآدمية :-

كانت أغلبها من أصل فارسي أو بيزنطي و بخاصة في العهد الساسانى ، فنجدها في زخارف المخطوطات و الصناعات الفنية الدقيقة كأشغال المعادن المنقوشة و المنحوتة ، و الحشوات الخشبية ، و أشغال السجاد و لقد تأثر الفن الساسانى تأثيراً كبيراً بالفن السوري إلى جانب التأثير العراقي ، حيث قامت دولة عربية علي أطراف العراق أيام الساسانيين هي دولة المناذرة اللخميين ، و كانوا تابعين في ولائهم للفرس .

" و لقد حاول الفنان الإسلامي أن يقوم بتسجيل و تصوير الموضوعات المستمدة من الحياة اليومية الواقعية التي يحياها الفنان و أفراد مجتمعه في شكل رمزي مجرد ، كذلك نلاحظ الدقة و الواقعية المتناهية في رسوم الأشخاص و ملامحهم وحركاتهم و أوضاعهم و ثباتهم و الجو المحيط بهم مع أن الفنان هنا حاول أن يبتعد كل البعد عن الكلاسيكية الحرفية و اختار التسطيح و التعبير بالتجريد في رمز الحركة و الشكل ." (١)

و نلاحظ ذلك في موضوعات الحياة اليومية التي تتصل بالأنشطة و الأعمال التي يمارسها أفراد الطبقة الكادحة البسيطة من الشعب فتظفر بها الكثير من المخطوطات الإسلامية و الأواني و الأطباق الخزفية و مختلف التحف و المصنوعات الفنية التطبيقية و المعمارية ، فنري هذه الفلسفة الواقعية الخاصة بالفنانين المسلمين واضحة في العصر الفاطمي خاصة ما تم تنفيذه بسقف كنيسة

(١) محمد زينهم : التواصل الحضاري ، مرجع سبق ذكره ، ص ٩٦ .

الكابلابلاتينا بصقلية التي قسم فيها الفنان السقف إلى ثلاثة أجزاء مميزة شكل(٢٦٣) فسقف البلاطتين الجانبيتين مسطح ، في حين أن سقف الرواق الرئيسي يغطيه قبو منحوت و مقسم بأشكال من مقرنصات حيث يوجد في كل منها مجموعة من الرسوم و زخارف الممرات الجانبية مؤلفة من سلسلة من شرائط الزخارف الهندسية ، و هي تشبه تلك التي تزين المصاحف أو إفريز القيروان المرسوم ، و الرسوم الموجودة في الممرات الجانبية و تلك التي في الرواق الأوسط المركزي وعلي هذا الجزء نجد بعض التصاوير التي تدل علي موضوعات من مظاهر الحياة للطبقة الأرستقراطية ، و الأخر يمثل بعض التصاوير التي تدل علي موضوعات من مظاهر الحياة العامة أو الطبقة الدنيا .

فالمصور الفاطمي عبر عن هذه الموضوعات في تصاوير سقف الكابلابلاتينا من داخل قصور الحكام و الأمراء ، فكما يوجد للأمير و حاشيته وسائل لهمومهم و طربهم و تسليتهم ، يوجد أيضاً طبقة الخدم و الجنود الذين لهم وسائل للطرب أو التسلية أو اللهو ، و وجود هذه الموضوعات أمر ليس غريباً إذ أنها موجودة علي مختلف مواد التصوير و النحت في العصر الفاطمي ، و من أمثلة الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطي موضوعات الموسيقيات و الموسيقيين و الرقص و الشرب و اللهو و اللعب ، و كذلك مناظر الصيد و لعب الشطرنج ، و مناظر الموسيقيين و الموسيقيات نجدها في المنمنمات و جدران الحمامات و القاعات الخاصة ، و أيضاً أجزاء من سقف الكابلابلاتينا حيث نجد منظراً لعازفين علي العود يجلسان علي جانبي نافورة حجرية ينساب الماء من رأس أسد مكوناً مجري طبيعياً للماء ، كما توجد سيدتان تطلان من النافذة ، و يبدو أن المصور قد استوحي موضوعها و عناصرها من المجتمع الذي يحيط به كما أن هناك صورة لأمير جالس القرفصاء يضرب علي آلة وترية و ملامح الوجه غير واضحة والمصور هنا رسم الملابس فخمة توحي بانتمائه إلى الطبقة الأرستقراطية ويرتدي فوق رأسه تاج ، والرداء ثوب يصل إلى نهاية القدمين و لم يترك الخلفية خالية فقد رسم إبريقاً و قاعدة موضوعاً عليها ، فالطابع العام للصورة يسوده الثراء .

و نلاحظ الكثير من الزخارف الخزفية تمثل شخص جالس و في يده آلة موسيقية وترية يعزف عليها شكل (٢٦٤) .

و نجد أيضاً من الموضوعات المحببة للفنان المسلم موضوع الرقص الذي يعد من أهم الموضوعات الواقعية الرمزية في الفن الإسلامي و خاصة في التصوير والنحت الفاطمي شكل(٢٦٥) .

و كذلك موضوع الشراب الذي يعد أيضاً من مظاهر الحياة في هذا الوقت و يعتبر من الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطي شكل (٢٤٣) .

وهناك لوحات لمناظر الصيد و هو يعتبر من الموضوعات ذات الأصول الساسانية و من الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطي فهناك مناظر للفارس و هو علي استعداد لإطلاق السهم علي فريسته ، و أيضاً هناك مناظر لفرسان يقاتلون حيوانات مفترسة أو كائنات خرافية ، و منها منظر لفارس يقاتل التنين .
و أيضاً نجد لوحات لسيدات جالسات في الهوادج ، و بالإضافة إلى ما سبق نجد أن هناك مناظر اللعب و التسلية ، و الملاحظ أن نوعية هذه الألعاب كانت تدل علي شخصية اللاعبين و هي من المناظر ذات الطابع الأرستقراطي . و كذلك مناظر لتناول الطعام و هي أيضاً من الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطي .
و هكذا يتضح من الموضوعات السابقة أنها كلها تعكس حياة أفراد الطبقة الأرستقراطية و حياة الحكام بما فيها من مظاهر اللهو و اللعب.
و كما صور حياة الطبقة الأرستقراطية نجده أيضاً صور لنا العديد من الموضوعات التي تعكس حياة الطبقة العاملة و الخدم الذين كانوا يقومون على خدمة هؤلاء الأمراء و الحكام .

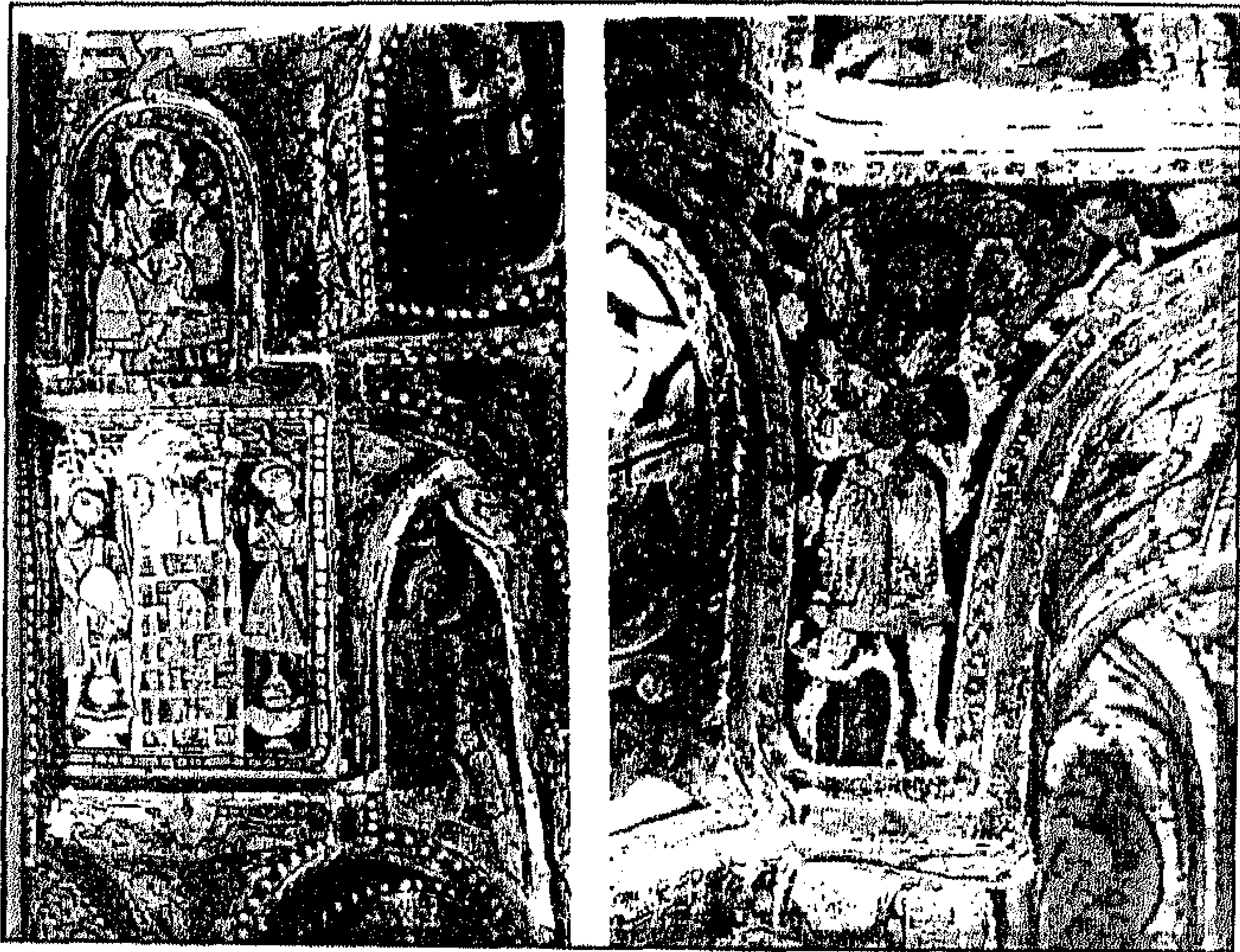
فتصوير الإنسان في الفنون المرئية الإسلامية الجميلة و التطبيقية ، كان بالغ الحساسية ، خاصة في فجر العصور الإسلامية الجديدة ، " و لأن العرب كانوا قبل الهداية وثنيين عبدة أصنام ، كان الشكل الإنساني أخر ما يظفر بعناية المصور الإسلامي ، من حيث الإتقان و القيم الفنية ، فالعناصر التشخيصية مستبعدة تماماً من شعائر العبادة أي من صلب الحضارة الإسلامية ، فلا يظهر التشخيص إلا في نطاق ضيق ، شريطة ألا يصور شخصيات مقدسة كالرسل و الأنبياء ، و إلا يكون محاولة لتقليد الخالق سبحانه و تعالي ."(١)
فالدور الذي لعبه التشخيص في الفن الإسلامي كان دوراً لا يشارك في الحياة الروحية ، من حيث أنه لا يسهم في الشعائر . " و في حالة لجوء الفنان إلى تصوير الإنسان ، فهو يحوره و يحوله إلى شكل واضح الزيف – أي لا يحاكي الطبيعة بأسلوب إيهامي قابل للتصديق ، بل يظهر في جلاء أنه غير حقيقي .
الفارسيون – وحدهم – خرجوا علي هذه المبادئ و لم يكتفوا بمحاكاة الطبيعة . بل صوروا الرسل و قصص الكتاب الكريم ، لكنه خروج لم يؤثر علي عموميات الفن الإسلامي . آية ذلك أنه لا يوجد مسجد واحد تضم زخارفه هيئة إنسانية . وقد أدي الإحجام عن التصوير التشخيصي إلى خلو الأماكن المقدسة ، و الإحساس بالفراغ و التوحد . " (٢)

" فعندما ظهر الشكل الإنساني في الزخرفة الإسلامية ، فلم يظهر أبداً في صورة وجه محدد (شخص محدد الملامح) شكل(٢٦٦) فها الشكل لظهر مرآة

(١) ، (٢) مختار العطار: آفاق الفن الإسلامي ، دار المعارف ، بدون تاريخ نشر ، ص ٤٥ .



-أ- -ب-



-ج- -د-

شكل (٢٦٣)
رسوم سقف كابلابلاتينا في مدينة باليرمو عام ١١٤٣م



شكل (٢٦٤)
طبق من البريق المعدني عليه رسم سيدة تعزف علي العود ذو الوترين من صناعة مصر في العصر الفاطمي - القرن (٥هـ) - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



شكل (٢٦٥)
طبق من البريق المعدني عليه رسم سيدة ترقص القرن (٦هـ) - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



شكل (٢٦٦)
ظهر مرآة من البرونز ربما من شمال بلاد الرافدين -
منتصف القرن الثالث عشر الميلادي
مجموعة -Harburg , Graboe Ttingen

توضح بورتريهات غير محددة الملامح لشخص نصفي .
و أيضاً المشاهد الصغيرة التي ظهرت علي العديد من الأفاريز و الميداليات المزينة لم تكن تعني أبداً أنها ذات أهمية تاريخية . " (١)

٢- وحدات الأشكال الحيوانية و الطيور :-

أولاً أشكال الحيوانات حيث اشتهرت الفنون القديمة في الشرق الأدنى ، بل في آسيا كلها ، باستعمال رسوم الحيوان في زخارفها و المعروف أن الفن البيزنطي أخذ القسط الأوفر من رسوم الحيوان فيه عن الفنون التي ازدهرت في إيران و آشور و سوريا و بلاد الحيثيين .
و اهتم العرب بالحيوانات نظراً للبيئة المحيطة بهم فاستخدموها في أعمالهم الفنية و بهذا " أقبل المسلمون علي استعمال الأشكال الحيوانية في زخارفهم اقبالاً شديداً حتى ظن أنها لم تكن داخلة في نطاق الكراهية .. و قد استعملت عناصر الكائنات الحية في زخارف الخشب و الجص و النحاس و النسيج و البلور و الخزف .. ويغلب أن توضع هذه العناصر داخل أشكال و مناطق هندسية و توزيعها علي أساس التقابل و التدابر." (٢)

و استعمل المسلمون في زخارفهم الحيوانات الأليفة و المفترسة ، و رسموها بشكل واقعي أو مجرد أو خرافي ، و كذلك تميزت بارتباطها بوحدات نباتية أو هندسية و نجد الوحدات الزخرفية تتكرر و تعطي إيقاعاً ناتجاً من التماثل و التكرار ، و نلاحظ أيضاً أن الفنان جمع بين الإنسان و الحيوان و الطيور في شكل واحد ، معبراً عن اندماج المخلوقات ، أو أن مصدرها واحد أو تعود إلى خالقها الواحد .

فاستعمل المسلمون في زخارفهم رسوم الأسد و الفهد و الفيل و الغزال و الأرنب و الطيور الصغيرة التي رسمها الفنانون المسلمون كانت من الحيوانات و الطيور التي تُصاد أو تستعمل في الصيد .
و من المناظر التي تظهر كثيراً علي التحف الإسلامية ما يأتي :
١- أشرطة بها طيور أو حيوانات من ذوات الأربع يتلو بعضها بعضاً .
٢- حيوانان أو طائران متدابران أو متقابلان و بينهما زخرفة ترمز إلى شجرة الخلد أو شجرة الحياة التي كانت معروفة عند الآشوريين ، ثم انتقلت منهم إلى الفرس .

---

(1) Encyclopdia of world art , vol. VIII , Indo – Iranian , art –landscape Architecture , Mcgraw – Hill Book Company , INC , New York , Toronto , London , 1963 , p. 353 .

(٢) زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، مج ٣ ، دار الرائد العربي ، بيروت – لبنان ١٤٠١ هـ -١٩٨١ م ، ص ٢٥٣ .

٣- مناظر صيد فيها الصيادون و الحيوانات و الطيور .
٤- حيوان ينقض علي حيوان أخر .
٥- طائر جارح ينقض علي حيوان أو طائر أخر .

و قد شاع استعمال الأشكال الخرافية المركبة مثل :
١- الجريفون **Griffon** : حيوان يتألف من جسم أسد و رأس و جناحي عقاب أو نسر و له ظهر يكسوه ريش و مخالب أو أظافر كبيرة .
٢- عروس البحر **Sirene** (السرينا) : النصف العلوي صدر و رأس أنثى آدمية و السفلي ذيل سمكة .
٣- السنمورف **Senmurv** : طائر خرافي مجنح له رأس كلب و به أنف طويل أحياناً و قد تكون له لحية كلحية الغزال و له مخالب أسد و ذيل طائر أو طاووس. وقد عرف هذا الحيوان الخرافي في الفن الساساني.
٤- السيمرغ (العقاب) **Phoenix** : طائر له رأس نسر بمنقاره المدبب المقوس و قد يعلو رأسه عرف علي هيئة ريشة أو شكل نباتي وينتهي الرأس بريشات متموجة و متطايرة و له رقبة طويلة رفيعة عند الرأس و تزداد سمكاً نحو اتصالها بالجسم وقد تزود بريشات متطايرة تبدأ أحياناً أسفل المنقار و له عادةً جناحان كبيران قويان و برجليه مخالب و له ذيل به ريشات متعددة و مختلفة الطول و لا يقل عدد أكثرها طزلاً عن اثنين .
٥- أبو الهول **Sphinx** : جسم أسد ورأس آدمي .
٦- شاروبيم **Sharobime** : جسم أسد أو ثور و رأس آدمي و له قرون و قد يكون له خمسة أرجل .
٧- التنين **Dragon** : شكل أفعى أو ثعبان ضخم يغطي جسمه قشور تشبه قشور السمك أو شكل يشبه تمساح و له أرجل قوية و قد يكون له أجنحة صغيرة و ذيل مثل ذيل الثعبان و رأسه أحياناً يشبه رأس التمساح أو الثعبان أو الذئب أو رأس طائر جارح و له فم مفتوح كثيراً ما تبرز أسنانه و يخرج منها اللهب و أحياناً تتكون زخارف من رسم التنين و السيمرغ .

و قد أخذ المسلمون عن فنون الشرق الأوسط رسوم الحيوانات الخرافية و المركبة و طبيعي أن هذه الحيوانات الخرافية و المركبة لقيت من المسلمون ترحيباً كبيراً لأنها كانت تتفق في تركيبها مع البعد عن المحاكاة الحرفية للطبيعة الذي خشيه المسلمون ، علي أن المسلمين حين أخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين ، لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوماً زخرفية فحسب. فالتنين مثلاً كان من شارات الملك في الصين ، و لكنه في الفن الإسلامي لا يرمز إلى شيء بل هو زخرفي فحسب شكل (٢٦٧) و كذلك كانت العنقاء في الشرق الأقصى رمزاً للإمبراطورة ، و لكنها في الإسلام لا ترمز إلى شيء .



شكل (٢٦٧)
"سماعة" باب من البرونز - من العصر السلجوقي -
القرن (٦-٧ هـ/١٢-١٣م) - محفوظة بالقسم الإسلامي
من متاحف برلين

و من الحيوانات المركبة التي ذاعت في الرسوم و الزخارف الإسلامية الفرس ذات الوجه الآدمي ، و لاسيما أنه يتوفر فيه الوصف الذي جاء في الكتب الإسلامية للبراق ، فعني المسلمون برسمها في توضيح قصة المعراج . و رسم الفنانون في الإسلام الطيور الصغيرة ذات الوجه الآدمي .
علي أننا نعرف أن الفنانين المسلمين وضحوا بالصور مخطوطات كليلة و دمنة و مخطوطات التاريخ الطبيعي فرسموا شتي أنواع الحيوان و الطير .
" و مما يجدر ذكره فى هذه المناسبة أننا نعرف مخطوطات فيها صور آدمية شوهها بعض المتعصبين و طمسوا معالمها ؛ و لكننا لا نعرف الطمس و التشويه فى رسوم الحيوان ." (١)
و كذلك أنتج الفنانون أواني فى العصور الوسطى حيث عرفت باسم " أكوامنين" وكانت على شكل حيوان أو طائر أو فارس ،و كانت القساوسة يستعملونها فى غسل أيديهم أثناء الصلاة أو بعدها .

و يلاحظ ان الكثير من رسوم هذه الطيور و الحيوانات ،كانت تنتهي أطرافها بأشكال هندسية أو نباتية ،كما كانت تزخرف أجسامها بمثل هذه الزخارف أو الكتابات و إمعاناً فى تحويلها إلى عناصر زخرفية و أبعاداً لها عن شكلها الطبيعي. و كذلك أبتكر الخطاطون كتابة العبارات بالخط الكوفي المربع أو الكوفي المتداخل لتبدو على شكل حيوان أو طائر أو أشكال آدمية أو أجزاء منها ، وظهرت هذه التحويرات بصفة خاصة فى الزخارف المكفتة على المعادن فى العصر السلجوقى و عصر المماليك ، كما فى شكل (٢٦٨) .

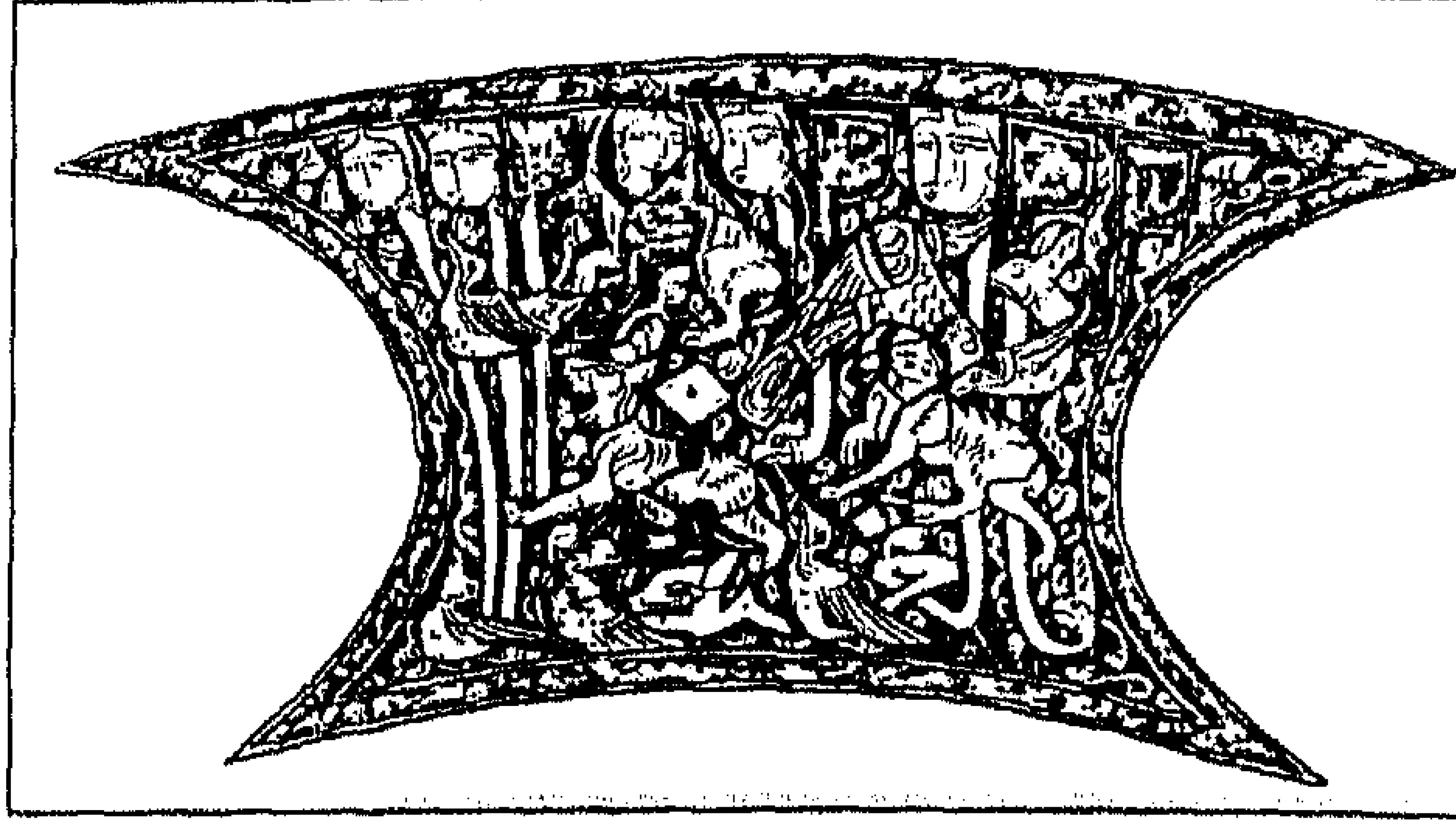
أما من ناحية الموضوعات فقد تعددت دراسة الأوضاع التى وجدت عليها صور الحيوان ،فمثلاً صورة الأسد فى اللوحات الإسلامية نجده تارة يقف فى وضع مواجهه على رجليه الخلفيتين مرتكزاً على الأرض على الجزء الخلفي من جسمه و واضعاً أقدامه على الأرض ، و تارة أخرى يقف فى وضع جانبي و فى مناظر أخرى رسمه الفنان المسلم وهو يصارع حيواناً أخر كالثعبان ،و فى مناظر أخرى نجد أسدين معاكسين أو متواجهين أو متجاورين شكل(٢٦٩) و نلاحظ أن المصور المسلم قد أتخذ أسلوب الرمز فى التعبير عن شخصية الحيوان ، فقد أرتبط الأسد بفكرة أنه حيوان قوى فصوره تارةً فاغراً فمه و تارة مكشراً عن أنيابه ،و قد نجح الفنان فى التعبير عن قوة الأسد من حيث النسب و الأجزاء التشريحية الخاصة به و نجح فى إبراز الطابع الوحشي له كحيوان مفترس ،وذلك عن طريق الأنياب البارزة من فمه و الشعر الكثيف الذي يغطى الجسم بكثافة .
ومن الحيوانات الأخرى التى ظهرت فى أعمال الفنانين المسلمين صورة

(١) زكى محمد حسن :فنون الإسلام ، مج ٣، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥٣.

الحصـــان، فقد رسمه هو الآخر فى أوضاع متعددة فتارة يقف و تارة يعدو ، و لم تـأت صـورة الحصان منفردة بل جاءت مع مناظر الفرسان شكل (٢٧٠) ، و قد نجح المصور الفاطمي فى أن يصور لنا كل جزء من أجزاء الحصان بدقة ،كما أنه أظهر عناية بارعة فى تمثيل التفاصيل مثل الحوافر و الأرجل و أعطانا علاقة صحيحة بين حجم و نسبة الرأس و الرقبة و بين باقي أجزاء الجسم ، بالإضافة إلى الدقة البارعة فى التعبير عن حركة الحصان سواء كان يسير بسرعة أو يسير ببطء .

و هناك أيضاً صورة للغزال فى أعمال الفنانين المسلمين فقد رسم هذا الحيوان فى أوضاع متعددة ، فتارة يعدو وتارة يقف على رجليه الخلفيتين و تارة وهو يلتفت إلى الخلف ،ومن الواضح ان الفنان الفاطمي كان متمكناً سواء فى التعبير عن الأجزاء المختلفة لجسم الغزال أو التعبير عن العضلات أو التفاصيل التشريحية ،و كانت وسيلته فى ذلك الأقواس غير الكاملة التى كان يعبر بها عن المفاصل و العضلات بالإضافة إلى إضفاء طابع الرشاقة و الخفة على حركة الغزال سواء أكان يعدو أو يقف ملتفاً أو مترقباً .
و إلى جانب الحيوانات السابقة نجد الأرنب ، و على الرغم من أن الفنان قد أبرز الصفات التشريحية لجسمه إلا أنه من جهة أخرى أعطانا الحالة الانفعالية له فى لحظة الانقضاض ، وما يصيب الأرنب من ذعر بمجرد شعوره بانقضاض النسر المنقض عليه مثلاً و يبدو هذا الذعر بوضوح عن طريق التفاف رأس الأرنب و نظرته إلى أعلى فى اتجاه النسر المنقض عليه ، بالإضافة إلى رسم العين و هي مغمضه. وهذا يعتبر دليلاً على شعوره بالخوف و الذل والاستكانة و الاستسلام .

و قد وردت صور لحيوانات أخرى مثل الفيل و الجمل و الدب، وكان الفنان فيها مدركاً للنسب التشريحية بالإضافة إلى شكل الجسم اثناء الحركة التى يؤديها الحيوان .
و يمكننا أن نرجع معظم رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية إلى الفن الساسانى . وهذا يظهر فى التعبير عن القوة و عنف المظهر ولا سيما فى رسم المفاصل . و كانت تشبهها كذلك فى إتباع التماثل و التوازن و التقابل وفى رسم الحيوانات و الطيور متواجهة أو متدابرة أو بينهما شجرة الحياة ،و فى رسمها متتالية فى أشرطة من الزخرفة .
ولا ريب بأن الشبه كبير بين بعض الرسوم الحيوانية فى الإسلام و الرسوم الحيوانية التي عرفتها قبائل السيت شمالي الهضبة الإيرانية وفى بلاد التركستان و جنوب روسيا في العصر الواقع قبل ميلاد المسيح ببضعة قرون إلى القرن الأول بعد الميلاد . وكانت للسيت فنون تجلت على الخصوص فى الرسوم



شكل (٢٦٨)
جزء تفصيلي لسلطانية من البرونز المكفت بالفضة - أواخر القرن (٧ هـ،١٣م)



شكل (٢٦٩)
زخرفة خشبية من الجص منشأها مصر - القرن (١١-١٢م)



شكل (٢٧٠)
طبق خزفي لامع لفارس يقوم برفع رايته - القرن (٤هـ- ١٠م)

الحيوانية على تحف من المعدن عثر عليها فى مقابرهم . و تمتاز رسوم الحيوان عند السيت بعنف مظهرها و كثرة مناظر العراك بين الحيوانات و افتراس أحدهما الآخر و التحام الحيوان بحيوان آخر فى حركات عنيفة تظهر فى رسمها القوة و المهارة فى تصوير المواقف العنيفة . و قد وفق الفنانون المسلمون فى بعض الأحيان فى تمثيل العراك بين الحيوانات أو انقضاض بعضها على بعض تمثيلاً يذكرنا بما وفق إليه الفنانون السيت كما فى شكل (٢٧١) .
على أن الفنانين فى الإسلام " لم يعنوا فى رسم الحيوان بتقليد الطبيعة تقليداً صادقاً إلا بعد أن تطورت الفنون الإسلامية تطوراً كبيراً وبلغت عصرها الذهبي منذ القرن (٦هـ-١٢م) وبعد أن تأثرت بالأساليب الصينية فى رسم الحيوان ."(١)

و هكذا نري أن رسوم الحيوان في الفنون الإسلامية كانت مادة محببة للفنان المسلم ، و اتخذت في معظم الأحيان موضوعاً زخرفياً و كانت توضع في دوائر أو أشرطة أو في مناطق هندسية مختلفة الأشكال ، منفردة أو متواجهة أو متدابرة. ولا ريب في أن من أهم الدوافع إلى رسم الحيوان في الفنون الإسلامية الفراغ و الرغبة في تغطية السطوح و المساحات بالزخارف .

ثانياً أشكال الطيور كان للطيور مكانة عظيمة في الفن الإسلامي فنري أعمالاً كثيرة تحتوي علي مناظر طيور و أهمها الطاووس ، و هو من الطيور المحببة بصفة عامة إلى الفنان المصري و تنوعت الأوضاع التي جاء فها الطاووس ، فقد رسم بشكل جمالي و بشكل مواجه مع رسم الذيل أحياناً بشكل دائري أو ممدود إلى الوراء ، و كذلك رسمه الفنان المسلم و هو يفرد ذيله الجميل ، و أهتم الفنان بإيضاح الزخارف و توزيعها و جمالها التي منحها الله لطائر واحد ، كما رسم الفنان المسلم الطاووس في أشكال مزدوجة في وحدة زخرفية واحدة و يربط بينهم وحدة زخرفية متباينة أو متعانقين أو في أشكال مقلوبة كما في شكل (٢٧٢) .
و يُعتقد أن للأمراء العرب و الحكام في العالم الإسلامي حب للطاووس لشكله و ألوانه الجميلة ، فكانوا يقتنوه في قصورهم .

و من أعمال الطيور نجد أيضاً البط حيث كان له مكانة كبيرة و قد رسمه الفنان بصورة طبيعية ، و كذلك بورقة نباتية في منقاره حيث كانت هذه الورقة من العناصر المنتشرة في التصاوير الفاطمية ، و يعتبرها البعض من التأثيرات الساسانية علي الفن في العصر الفاطمي ، و أيضاً انتشرت رسوم النسر و الصقر وخاصة في الأعمال التي تعبر عن الصيد و الانقضاض ، و كانت رسوم هذين الطائرين تتميز بالشراسة و القوة .

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٥٥.

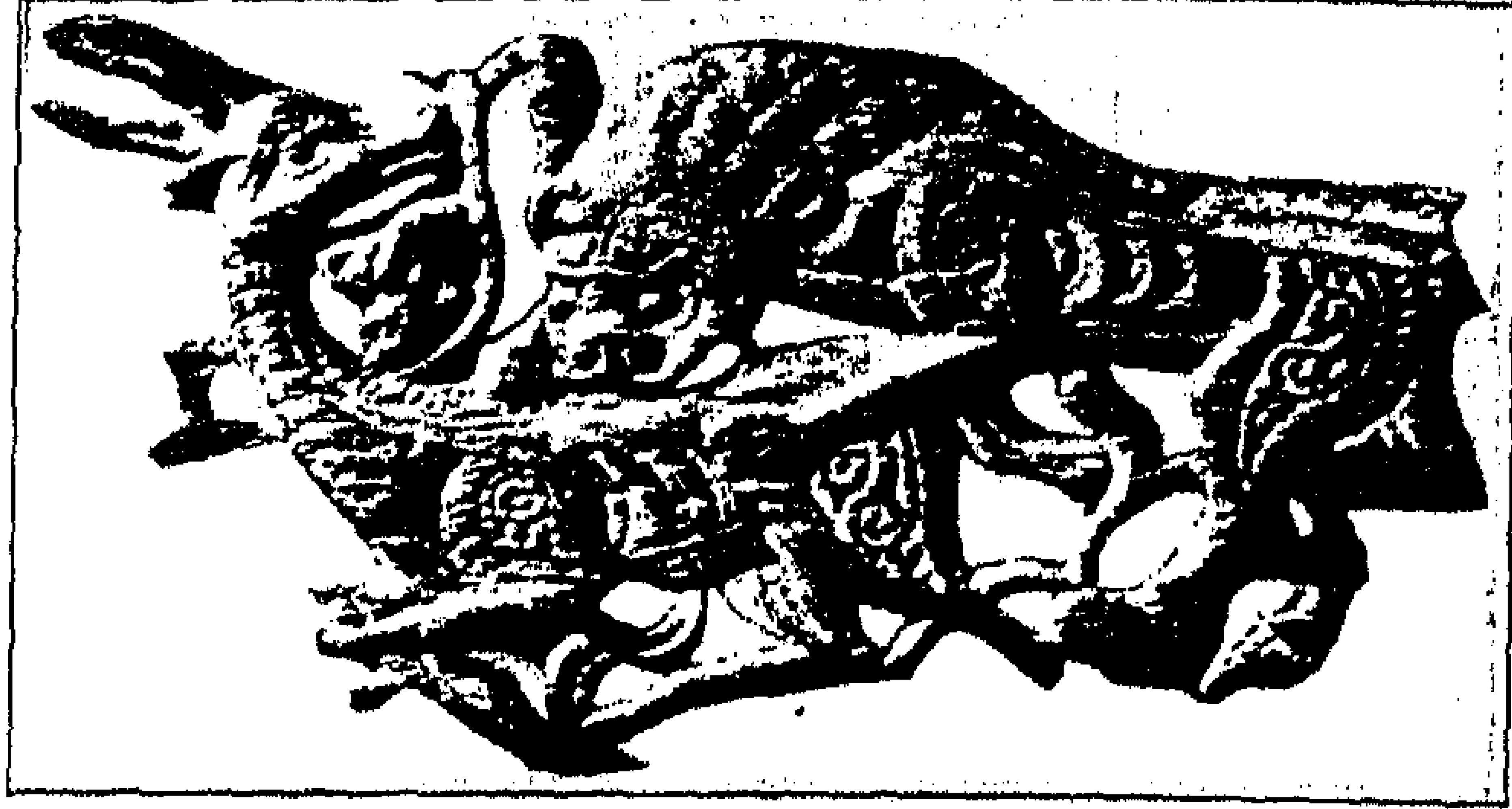
و قد استخدم الفنان المسلم الخطوط الدائرية و المستقيمة و المتقاطعة ليحيل شكل الكائن الحي إلى وحدة زخرفية و أضاف لها وحدات هندسية و نباتية في المساحات الفارغة ، كما نجده يرسم هذه الكائنات داخل دائرة أو شكل بيضاوي ليحيله إلى شكل زخرفي أو يشغله بالوحدات الزخرفية ، فهو في كل محاولاته يسعي إلى البحث عن الجوهر غير المرئي و عدم التشبه بخلق الله ، ونجد الحلول الفنية تكاد تكون متقاربة و يغلب عليها التبسيط و عدم التقيد بالمنظور و التسطيح و السمترية و شغل المساحات و الفراغات " أي أنه يرسم بلا قيود في خطوطه و تصميماته ، فهي معبرة عن خصائص و فلسفة الفن الإسلامي . فقد رسم الفنان المسلم الحيوانات و الطيور بشكل واقعي و بالتجريد و بالشكل الخرافي ، و طور تلك الرسومات في استخدامه لتحقق أغراضه في حياته العامة . " (١)

و قد صنع المسلمون بعض الأواني المعدنية و الخزفية علي هيئة الحيوانات و الطيور . و بتتبع التغيرات التي طرأت على زخارف الطيور و الحيوانات " فقد لاحظنا تغيرات الزخارف بين القرن التاسع و العاشر أهمها ما تم في شمال العراق ، إيران ، مصر . و هي تحول و نقل الواقعية النسبية الخاصة لزخارف الحيوان إلى تصميمات نصف تجريدية .
ففي المراحل الأولى للفن المتطور للموضوعات العامة تم الإبقاء علي الطيور ذات الأربع أو الكائنات الخيالية . و قد أصبحت تلك الأجسام مسطحة أو صور ظليه . و تم حذف و إسقاط التفاصيل المادية البدنية مثل الريش أو الشعر و تم استبدالها بزخارف لا تمت بصلة لإشكالهم الأصلية . فنجد أن الشكل قد أعطي ليقدم مساحة ليتكيف الشكل مع الموضوع و نقوشه و زخرفته ." (٢)
كما نري في شكل (٢٧٣) هذه السلطانية الملونة من الخزف اللامع و يجسد عليها طاووس في وسط السلطانية ليناسب الشكل الدائري لقاعدة الإناء بينما نلاحظ الدائرة الخارجية الإضافية ذات شكل بارز في القاع . و نلاحظ أن المنقار و الجناح المرتفع و الذيل قد اتبعوا الحد الخارجي لإطار السلطانية و تلامس كلاً منهما علي حده مع النقش الخارجي للإطار بينما تؤكد البقع البيضاوية الموجودة علي الجناح أن تصميم الشكل تم بصورة تجريدية .
و قد نجحت الأعمال الخشبية المحفورة في العهد الطولوني في إبداع أشكال تصميميه للنباتات والطيور وتبدو بظلالها كما في شكل (٢٧٤،٢٧٥) حيث نري

---

(١) فاروق ناجي حسانين : العناصر الزخرفية في التصوير الإسلامي و آثرها علي التصوير المعاصر ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٨ ، ص ١٣٩ .

(2) Eva Bear: Islamic ornament, Edin burgh, University press1998 , p.29.



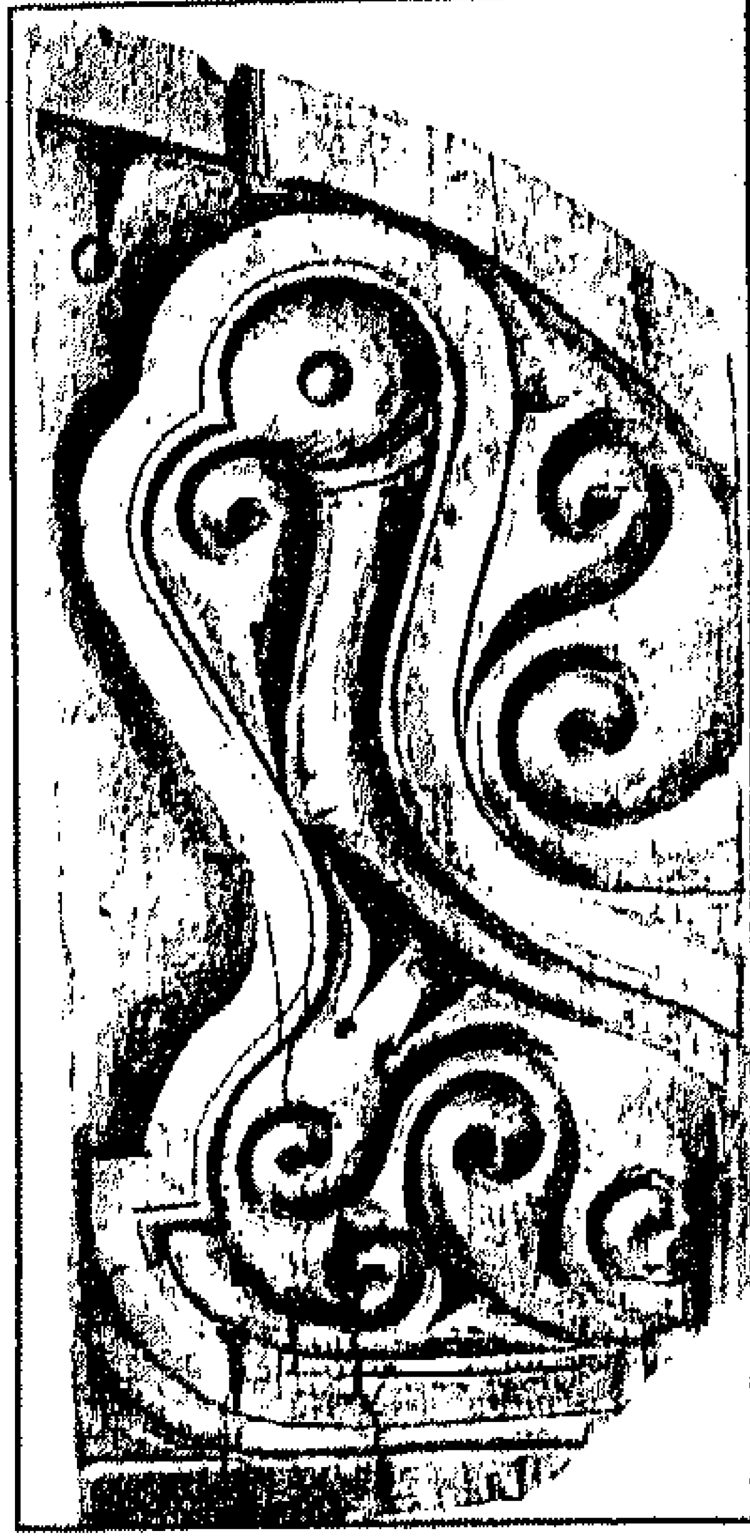
شكل (٢٧١)
حلية من البرونز - العصر الفاطمي - متحف الميتروبوليتان



شكل (٢٧٢)
نحت علي الخشب منشأه مصر - القرن الثالث عشر الميلادي



شكل (٢٧٣)
سلطانية من الخزف ذو البريق المعدني - تنسب إلي بلاد الرافدين - القرن (٩-١٠ م) - متحف بروكلين - نيويورك



شكل (٢٧٤)
إفريز من الخشب - مصر - أواخر القرن التاسع
الميلادي - متحف اللوفر



شكل (٢٧٥)
إفريز من الخشب - مصر - القرن (٩-١٠م) متحف الفن
الإسلامي بالقاهرة

زهور اللوتس الثلاث و سيقان النبات المتموجة . نرى اندماج العنق الطويل للطائر مع الخطوط المقوسة في زخرفة النبات المجرد و الجزء الأخر للشكل يُظهر منقار الطائر. " فلم يقدم لنا هذا النوع التجريدي لمدى طويل فقام المصريون مرة أخرى برسم زخارف حيوانية حية واقعية تشمل كل أنواع فنون الزخرفة و انتشار هذا الأسلوب الفني في مصر أكد على الميل تجاه المحاكاة الطبيعية (النقل الكامل) للشكل الحيواني و ليس النقل النصفي ." (١)

وقد وجدنا ميل و اتجاه واضح لاستخدام الحيوانات في الزخارف و النقوش عند الفاطميين فشملت أنواع متعددة و متنوعة كحيوانات الصيد و الطيور المفترسة ، الحيوانات الأسطورية و من حين لأخر نرى بعض الكائنات غريبة الشكل .

و مع منتصف القرن الثاني عشر الميلادي قام المصريون بتبني صناع الخزف الفارسي و عمال المعدن و النسيج و قاموا سوياً برسم صور خرافية لكائنات تشبه الأسود و لكنها بأجنحة و كذلك أرانب برية و صور لحيوانات وحشية خرافية كانت مألوفة و شائعة من عام (١٥٠ : ٢٠٠ م) في المقاطعات و الأقاليم الشرقية . و كذلك التركيبات المتعددة للحيوانات كصور الشعار ، حيث تم رسمها في شكل ثنائي فنرى كلاً منها يواجه الأخر أو و هو يهجم علي النبات . و نراهم وهم ينظرون للخلف و قد تم ربطهم بشكل طبيعي ليصبحوا و كأنهم عضو واحد في جسد واحد .

لقد استغل الفنانون الأجزاء المختلفة للحيوان لتصبح هي نقطة الاتصال أو ملتقى الزخارف فاستخدموا الأسود المجنحة و أبو الهول و الجر يفون و الذيول و الأجنحة لذلك الغرض . فنجد في شكل (٢٧٦) استخدم الأرانب البرية وربطها مع آذانهم الطويلة والأسود والأربيس ورؤوسهم الشائعة . أما في شكل (٢٧٧) فنجد مثال شيق في الزخرفة و هي صينية تحمل ستة أزواج من الطيور و أبو الهول قد ارتبطت من الأجنحة و الذيول . فبدءوا برسم متضاد لزوجين من أبو الهول حيث رسموا الذيول بشكل متقاطع بأربعة أضلاع متساوية و تم ذلك الشكل في وسط الصينية بينما تتقابل الأجنحة في شكل محوري أفقي ينتهي في شكلين صغيرين يشبه المحور اللولبي الحلزوني . و يوجد زوجين من الطيور تحلق و ترفرف فوق رؤوس أبو الهول ، فنجد أن أذيالهم الطويلة قد تقابلت مع أجنحة أبو الهول في شكل حلزوني أخر ، و أخيراً يظهر زوجين من الطيور على كلا الجانبين للشكل المعين الذي شكله كلاً من أذيال الأسود و الطيور التي تعانقت لتصبح نقطة الاتصال .

(1) Loc.cit . p. 30.

و فـي شكل (٢٧٨) نجد زخرفة تعود نسبياً إلى العمل العاجي و المعدني الخاص بالأسبان و الصقليين و الفارسيين ظهر بها شكل أوزة تقابل عدة رقاب و منقار فـي شكل محوري رئيسي . فتم عمل هذه العلب الخاصة بالحلي في أوائل القرن الحادي عشر حين قاموا بالنقش علي العاج و قاموا برسم الزخارف و تلوينها بشكل يطابق النماذج المعدنية التي تمت في هذا الإبريق الخرساني الموجود في متحف اللوفر الآن برقم ٦٣١٤ .

وشكل (٢٧٩) يظهر زخرفة شائعة و معروفة في القرن (١٢: ١٤ م) و هـي خاصـة بأعمـال الخـزف و المعدن لكـن كانـت مـن حـين لأخـر تـتم علـي الزجاج ، فنري طبق مسطح من النحاس الأصفر و به شكل تفصيلي لثلاث أرانب برية يبدو و كأنها تدور حول مركز محوري رئيسي و تم ذلك علي ثلاث محاور: **الأول** تم وضع الحيوانات بشكل متباعد عن المركز بأجنحتهم و آذانهم و نجد رقابهم قد تقابلت أو تشاطرت في المنتصف . **الثاني** ظل الشكل متباعد عن الوسط لكن لم يتم ربط و توحيد الحيوانات و في كلا الحالتين لم يكن هناك أكثر من ستة حيوانات في كل تصميم . و في **المجموعة الثالثة** كان التركيب غير ثابت و كان يتكون من طيور تطير حول المركز الرئيسي .
و لم يكن هناك أي أمر صارم أو دقيق و كان هناك تعدد و تنوع في عدد الطيور من نموذج لأخر .
و بالنسبة للترتيب و التسلسل فقد اتبعت التصميمات نفس الأسلوب في التطور . فالنماذج الأولي المعروفة يبدو أنها جاءت من شرق إيران في أواخر القرن الثاني عشر علي العمل المعدني ، و مع الأعمال النحاسية ، و تم وضع البط أو الأسماك بشكـل متباعـد عـن المركز و الوسط علي أعمال المعدن و الخزف في سوريـا و مصر بينما كانت التركيبة الثالثة هي المفضلة في القرن الرابع عشر عن فناني خانيد الثاني (**Khanid**) .

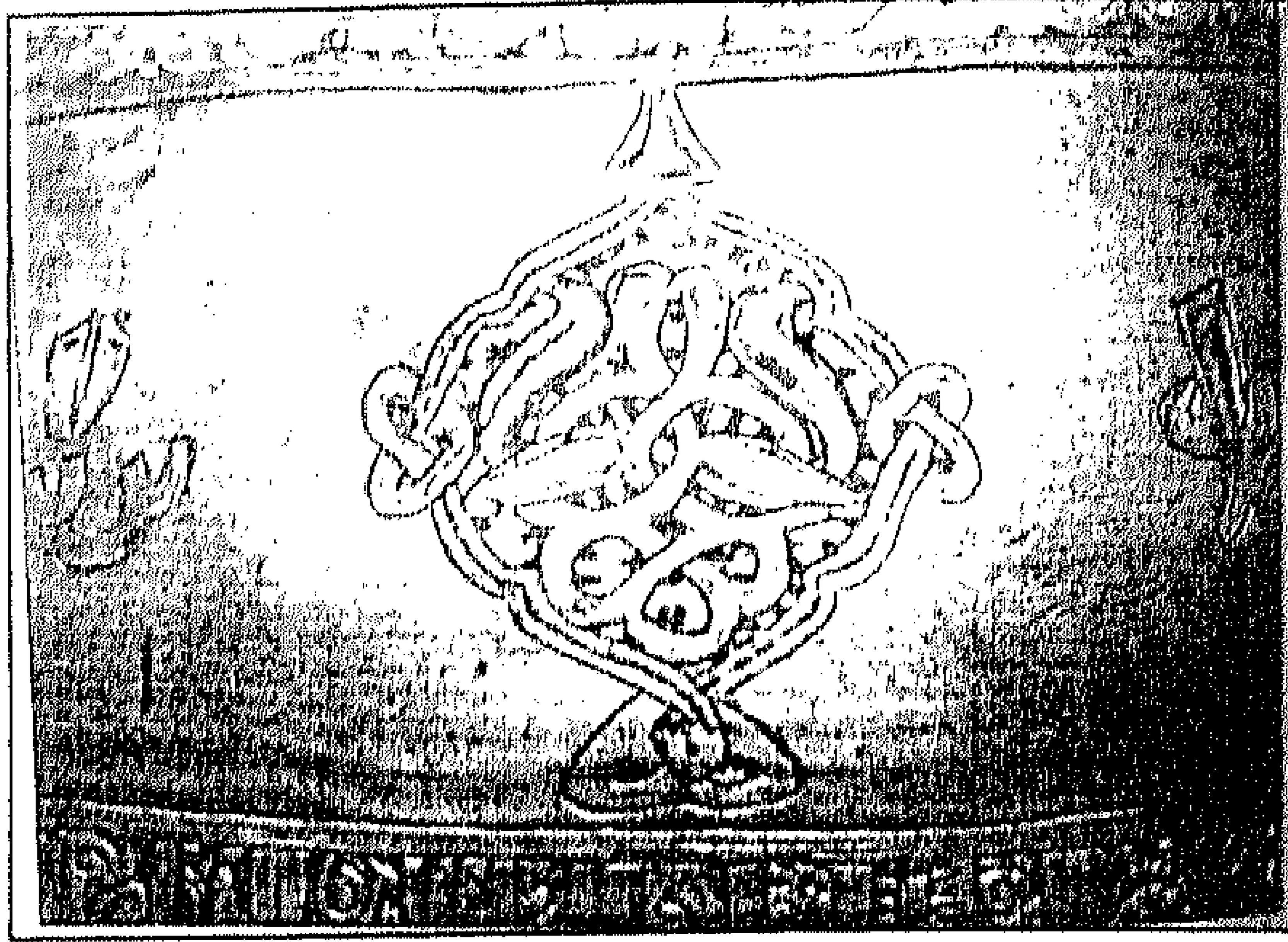
و هناك بعض الأفاريز الأخرى لصور حيوانات شائعة من ذوات الأربع وغالباً ما تكون حيوانات صيد أو كائنات خرافية نجد البعض منها يطارد الأخر أو يصطفوا في شكل زخرفي نمطي صرف .
ففي أوائل القرون الأولي للحقبة الإسلامية كانت تتألف الأفاريز و الألواح من أشكال حيوانات من نفس النوع بينما أصبحت في القرن الثاني عشر أشكال الحيوانات السائدة من فصائل مختلفة .
و في القرن الثاني عشر و الثالث عشـر أظهـرت الأباريق الخزفية ذات البريق و الملونة أشكال ثعلب ، أرنب بري ، ماعز ، و كلب في تلاحق و متابعة و بالتشابه وجدنا في القرن الثاني عشر دلو من البرونز تم في بلاد فارس عليه صور ماعز ، كلب ، أرنب بري ، أسد ، غزال و مجموعة من الأسود تتجول



شكل (٢٧٦)
مرآة من البرونز - أسيا الصغري - القرن الثالث عشر الميلادي - معهد الفنون - ديترويت



شكل (٢٧٧)
صينية من النحاس الأصفر - إيران الشرقية - القرن الثاني عشر الميلادي- مجموعة خاصة



شكل (٢٧٨)
إبريق من النحاس الأصفر - خراسان (٥٨٦هـ- ١١٩٠م) - متحف اللوفر



شكل (٢٧٩)
طبق مسطح من النحاس الأصفر - خراسان - أوائل القرن الثالث عشر الميلادي - مجموعة خاصة

بشكل دائري في الوسط . و أكثر من ذلك نجد مجموعة من الحيوانات منظمة و مرتبة في أشرطة ضيقة بشكل مزخرف علي حافة العمل . و في هذه الحالة الأخيرة قاموا بتشكيل حدود بشكل دائري أو بشكل معين أو ذو أضلاع أربعة متساوية و كان الإطار به كتابات تقسم بين الإطار الأفقي و الدائري أو يتم إبداع زخرفي متشابك للعناصر المزخرفة المقسمة كما في شكل (٢٨٠) .

أما في القرن الرابع عشر فنري تأكيد علي التحول الزخرفي في أسبانيا أولاً و شمال أفريقيا و أخيراً في دولة المماليك في مصر و سوريا باتجاه الكتابات التذكارية علي الأبنية و التماثيل . و علي الجانب الأخر نجد أن الغزو المغولي قد جلب أسلوب زخرفي جديد و هو ما يمثله حيوانات منطقة معينه أو آلهة الحقول و الرعي حيث قدمت أنواع جديدة من الطيور و الكائنات الخرافية مثل طائر الفونيكس الصيني و هو طائر يعتقد في أنه يقوم بحرق نفسه في نهاية حياته و يقوم بميلاده من جديد من خلال رماد الحريق ، و كذلك التنين . و نجد طيور الكركي و الأوز تطير بشكل طبيعي و تحلق في العمل المصاغ و قد تم نقل هذا الأسلوب الفني من فنون الشرق الأقصى لهذه الأفاريز .
و نجد في بعض الخلفيات المصممة من أوراق النبات و الشجر أشكال من الببغاء الصغير ، أو الأوز العراقي و البط العائم و طيور الفونيكس في حالة طيران بذيل و ريش ذو شكل دائري ليصبح هذا الموضوع هو البارز الشهير علي البلاطات الخزفية و بعض الوسائل الأخرى .

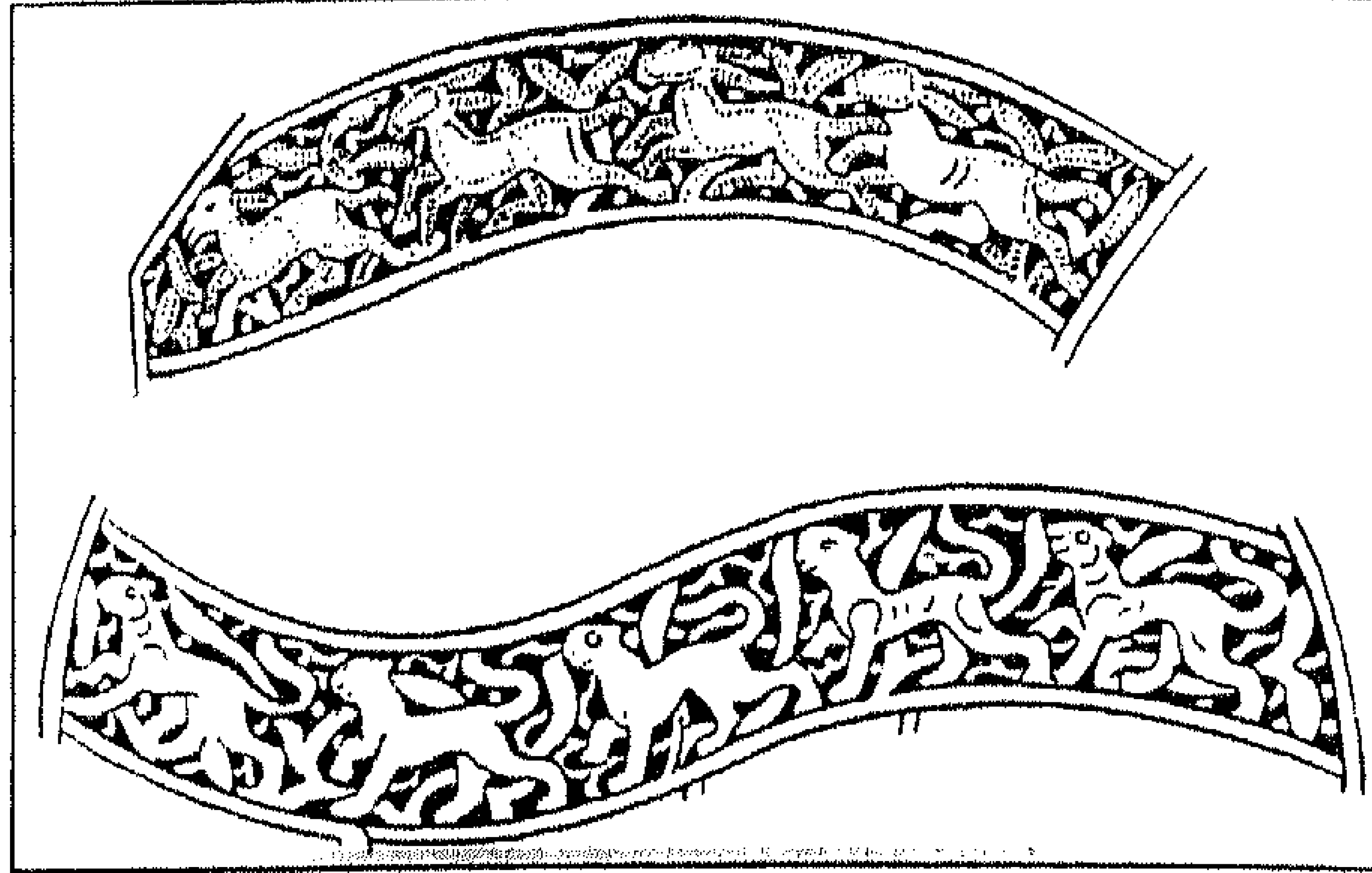
ففي شكل (٢٨١) تم تسجيل و تدوين أول شكل لصورة التنين المأخوذة من النماذج الصينية التي يبدو أنها تمت في إيران . كما في هذا الشكل و هو لبلاطة خزفية ذو بريق لامع و هو جزء من إفريز فني يعود إلى مدينة كاشان نهاية القرن الثالث عشر ، حيث التنين له جسد مموج مغطي بقشور و حراشيف و لديه أربع أقدام بمخالب ضخمة و رأس لطائر مفترس بينما تطير مجموعات مغلفة بالنار علي الجسد .
و أيضاً توجد بلاطتان خزفيتان مربعتان و مزخرفتان الأولى عليها تنين مماثل و الأخرى عليها طائر الفونيكس " العنقاء " أو سلسلة من البلاطات ذات الأشكال النجمية و لها نفس الموضوعات المحفورة علي أجزاء واسعة من الحوائط و الجدران المغطاة بالقيشاني شكل (٢٨٢) .

و في القرن الرابع عشر حلت مواضيع حيوانية ذات إيحاء صيني مكان حيوانات و طيور خيالية لقرون سالفة ففي بلاد فارس تم وضع حيوانات الصيد و أبو الهول و الجريفون في شكل إطار يحيط بطيور الفونيكس الطائرة بينما نجد في الأعمال التي تعود إلى حقبة و عصر المماليك أنها تقترب من العادات

و التقاليد الفنية الخاصة بموضوعات الشرق الأدنى قد امتزجت مع ما قدمه المغول .
و نجد تجانس بين طائر العنقاء في الشرق الأقصى و طائر العقاب في الشرق الأدنى و هي كلها كائنات و مخلوقات مألوفة لدي المسلمين لأنها نوع من الحيوان الخرافي ذو الأجنحة و هناك اختصارات للحيوانات الخرافية الشبيهة بالنموذج الصيني كما في الحالات التي قدمها التيموريين و الصفويين فهذه الحيوانات الغامضة الرمزية أخذت شكل و صفات عدوانية و هي غير معروفة الأصول هل هي من عادات الشرق الأدنى أو هي حيوانات مفترسة في موضوع عام و شائع .
و أيضاً تأثرت النماذج التركية الأولى التي تمت في منتصف القرن السادس عشر بالرسومات الفارسية و قد امتدت هذه الزخارف علي الأسلحة و الميداليات و الأوسمة و الأنواط و كذلك السجاد و الأبسطة .

و قد ظهرت الحيوانات المقاتلة علي الخزف و الأعمال المعدنية ، فظهرت النسور تنقض على البط ، أو أسد يهاجم ثور و كانت هذه هي الأساليب الزخرفية المتبعة في مصر و سوريا و فارس في القرن الثالث عشر و الرابع عشر . فظهرت ميداليات صغيرة معدنية عليها حيوان قوي يهاجم أخر أضعف .
و يعتبر التغير في رسم الحيوانات المقاتلة علامة و رمز علي تغير القرون .

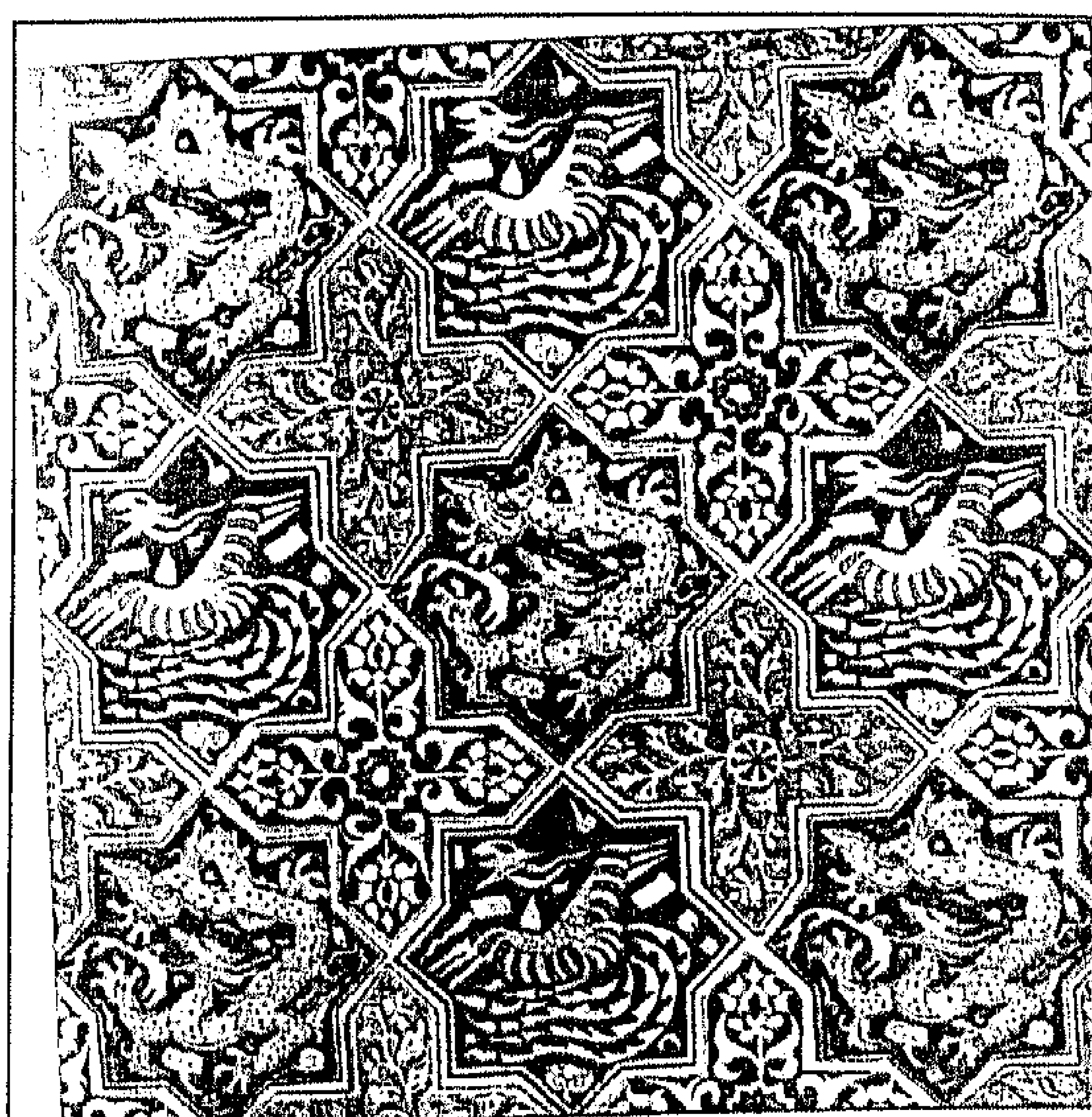
و كان استخدام الحيوانات المقاتلة منتشرة علي الأخص من أجل " **المنصور** " ما بين (٣٦٨ : ٣٩٢ هـ ، ٩٧٨ : ١٠٠٢ م) و لأبنه "**عبد الملك**" الذي أعقب والده في الحكم لمدة سبع سنوات (٣٩٢ : ٣٩٩ هـ ، ١٠٠٢ : ١٠٠٨ م) و هذا ما ظهر علي الحوضين رقم(٢٨٣،٢٨٤) و هما من الرخام و مناسبين في المحتوى : الأول بتاريخ (٣٩٧ هـ ، ٩٩٧ م) و مدون بأسم المنصور الذي أمر ببناء مسكنة في مدينة الزهراء و الأخر تم ما بين (٣٩٢ : ٣٩٨ هـ ، ١٠٠٢ :١٠٠٧ م) بأسم عبد الملك . و يقف علي جانبي الحوض نسرين طائرين بأحجام ضخمة ، علي إفريز قائم الزوايا و يقبض بمخالبه علي آيل أو غزال . و يوجد زوجين صغيرين من حيوانات ذوات الأربع لرؤوس نسور ، و أذيالهم تشبه المروحة يدعمها جريفون أو كائنات ذات أجنحة ، و تظهر الطيور علي الوجه بينما الغزلان تستعد للهروب .
و كذلك هناك شكل (٢٨٥) يعتبر نصب تذكاري تم إنشاؤه فى بيت المنصور فى قرطبة و يحتوى على أسدين يهاجمان غزال أحدهما يعض الغزال من صدره و الأخر يهاجمه من الخلف.
فنرى هذه الحيوانات على الأعمال الفنية تعبر عن رمز ، حيث نرى النسر الذى يختطف بطة يعبر عن رمز القوة كما فى شكل (٢٨٦) ، و هناك رموز أخرى فى هذه اللوحة تمثل رأسيين لآدميين عليهم سعادة مألوفة وقوة مرغوبة و نجاح



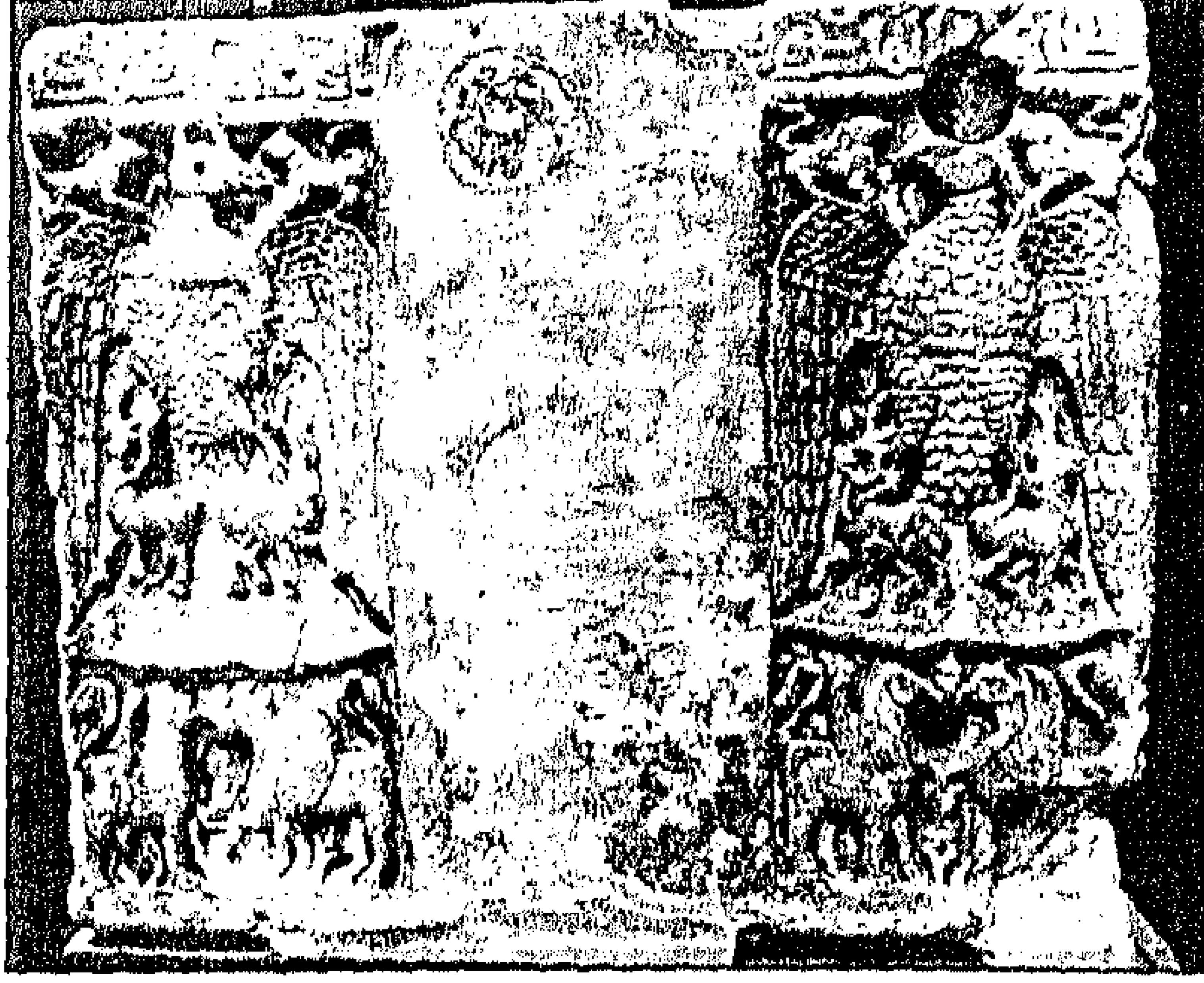
شكل (٢٨٠)
إفريز من وادي قب - Wade Cup
متحف كليفلاند للفنون



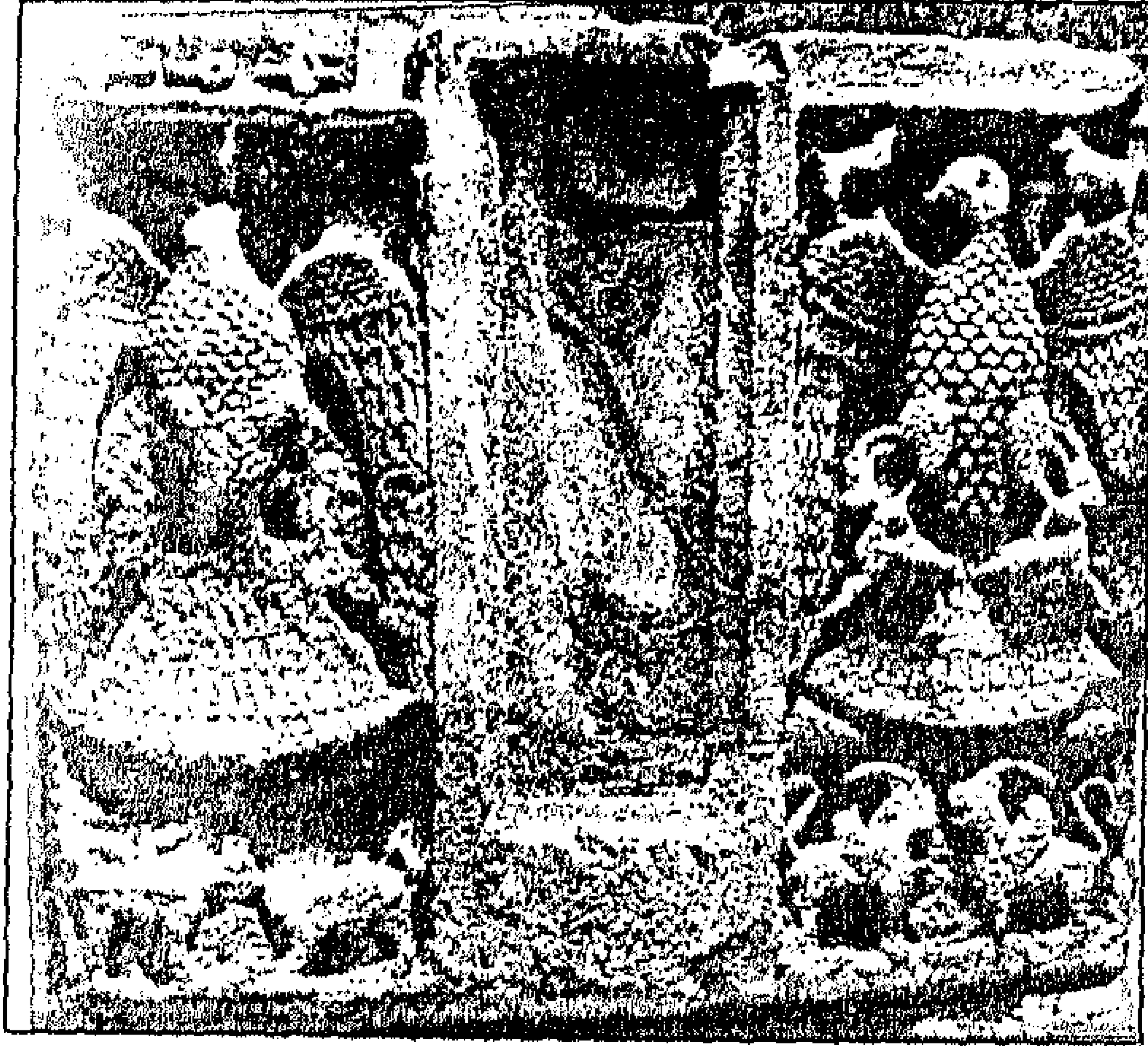
شكل (٢٨١)
بلاطة خزفية - فارس - أواخر القرن الثالث عشر الميلادي
- متحف فكتوريا و ألبرت



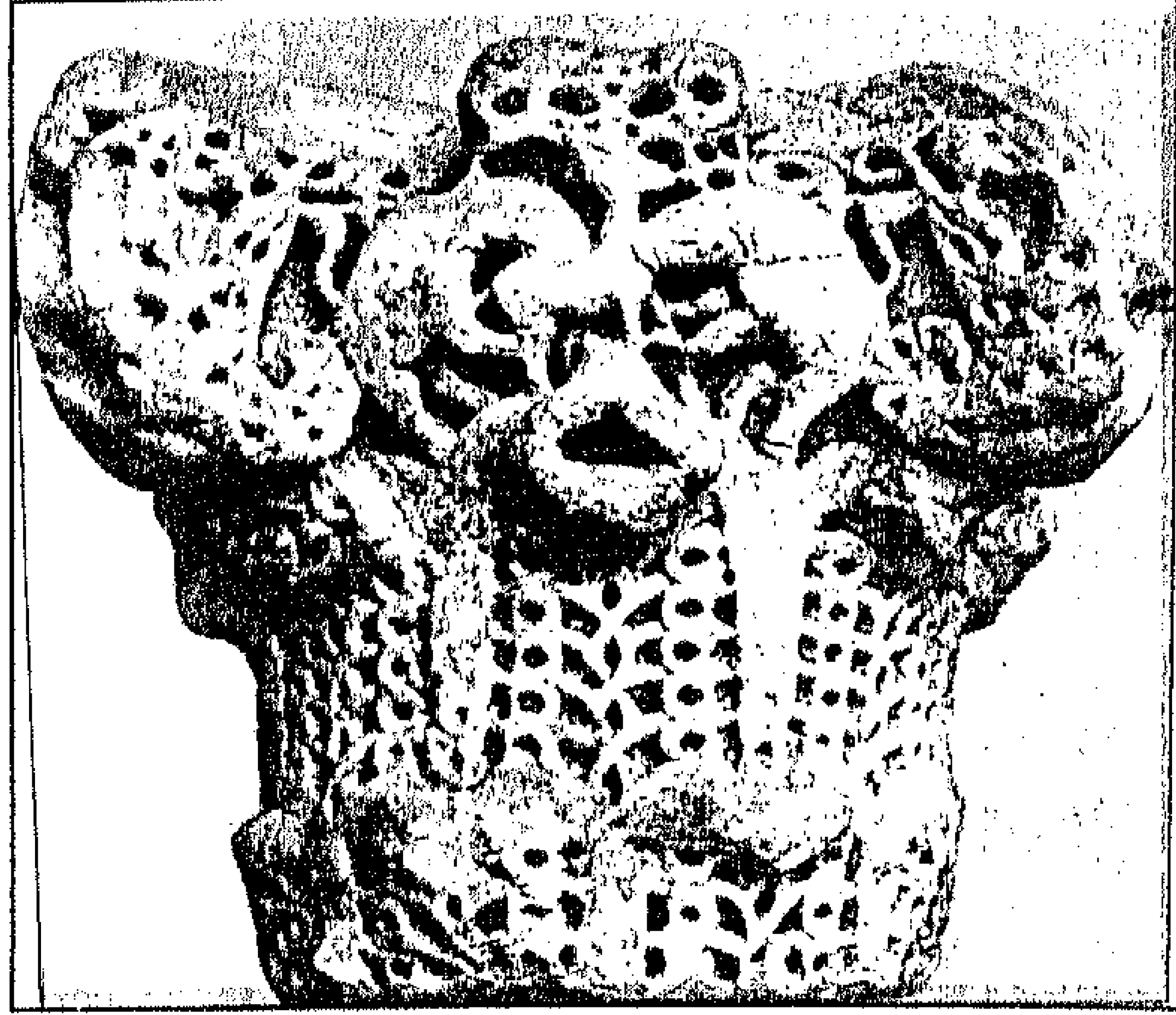
شكل (٢٨٢)
بلاطات خرفية من قصر صيفي أبكاخان بتخت سليمان -
Abga Khan Takht -Suleyman - (١٢٦٥-٨٢ م)



شكل (٢٨٣)
إحدي واجهات حوض رخامي - (٣٨٧-٣٨٨هـ،٩٩٧-٩٩٨
م) - يخص المنصور - المتحف القومي -مدريد- أسبانيا



شكل (٢٨٤)
إحدي واجهات حوض من الرخام بمدينة الزهراء - (٣٩٣-
٣٩٨ هـ ،١٠٠٢-١٠٠٧م) - مدرسة أبن يوسف - مراكش -
المغرب



شكل (٢٨٥)
أسدين ينقضوا علي غزال - تم إنشاؤه في بيت المنصور - المالك غير معروف



شكل (٢٨٦)
محبرة أو دواة من شمال بلاد الرافدين - أوائل القرن الثالث عشر الميلادي - متحف الميتروبوليتان - نيويورك

و كبرياء. وهو رمز يعبر عن المجد و الثورة و النجاح لصاحبهما . وهذه الرموز موجودة على محبرة فى خراسان .
وهناك حيوانات تصميمها بشكل دائري ولقد كانت الفكرة المتاحة هي ترابط رؤوس الحيوانات فى شكل صليب معقوف يشبه تصميم الكائنات الخرافية و التى ترتبط بشكل دائري تعود إلى مصر فيما بعد العصر الفرعوني و استمرت فى الاستخدام حتى وصلت إلى آسيا الوسطى بامتداد الأراضي الإسلامية لوسط أوروبا .
وفيما بين أواخر القرن الحادي عشر وأوائل القرن الثالث عشر كانت الأرانب البرية من التصميمات المستخدمة حيث نرى اثنان أو ثلاث أو أربع لها آذان مشتركة تدور فى اتجاه عقارب الساعة .
وفى شكل (٢٨٧) اثنان من الأرانب البرية الملتفة ولهم آذان مشتركة في وسط صينية على قاعدة ثمانية الأضلاع . و يحيط بالإطار الخارجي للميدالية أشعة ويهاجمها زوجين من أبو الهول . و الحائط الداخلي المائل ينقسم إلى أثنى عشر إفريز عليهم أرنب برى يجرى عكس اتجاه عقارب الساعة ، بينما نجد أربع مثلثات بين الجدران و نرى سمك مرسوم على الحواف الأفقية .

ومن الزخارف الرئيسية المصورة على وجه الخصوص فى الأعمال المصرية والسورية على المعادن فى النصف الأول للقرن الرابع عشر وهى حلية معمارية ذات شكل وردى و ظهر على هذا العمل الحيوانات المقاتلة و الصليب المعقوف لكى تخدم الصور المقسمة لأفاريز الحيوانات ، الطيور و أوراق البردى و أزهار اللوتس .
و تعتبر التصميمات النحاسية للمماليك فى ذلك الوقت هى الأكثر شيوعاً و شهرة شكل (٢٨٨)، حيث نرى الوردة تحيط بها مجموعة من الطيور المحلقة بحركة هوائية خفيفة . وعلى سبيل المثال نجد أن المماليك وضعوا الشمعدانات على قاعدة ذات شكل هرمي له ثلاث أسطح صغيرة.
و ظهرت تلك الأشكال الزخرفية على أنواع متعددة و مختلفة ، فقد تمت أيضاً على طبق مسطح و ميدالية و أشكال أخرى يحيط بها الأرابيسك و الطيور المحلقة. ويظهر أن هناك كتابات بالنسخ يذكر فيها " الملك الصالح" .

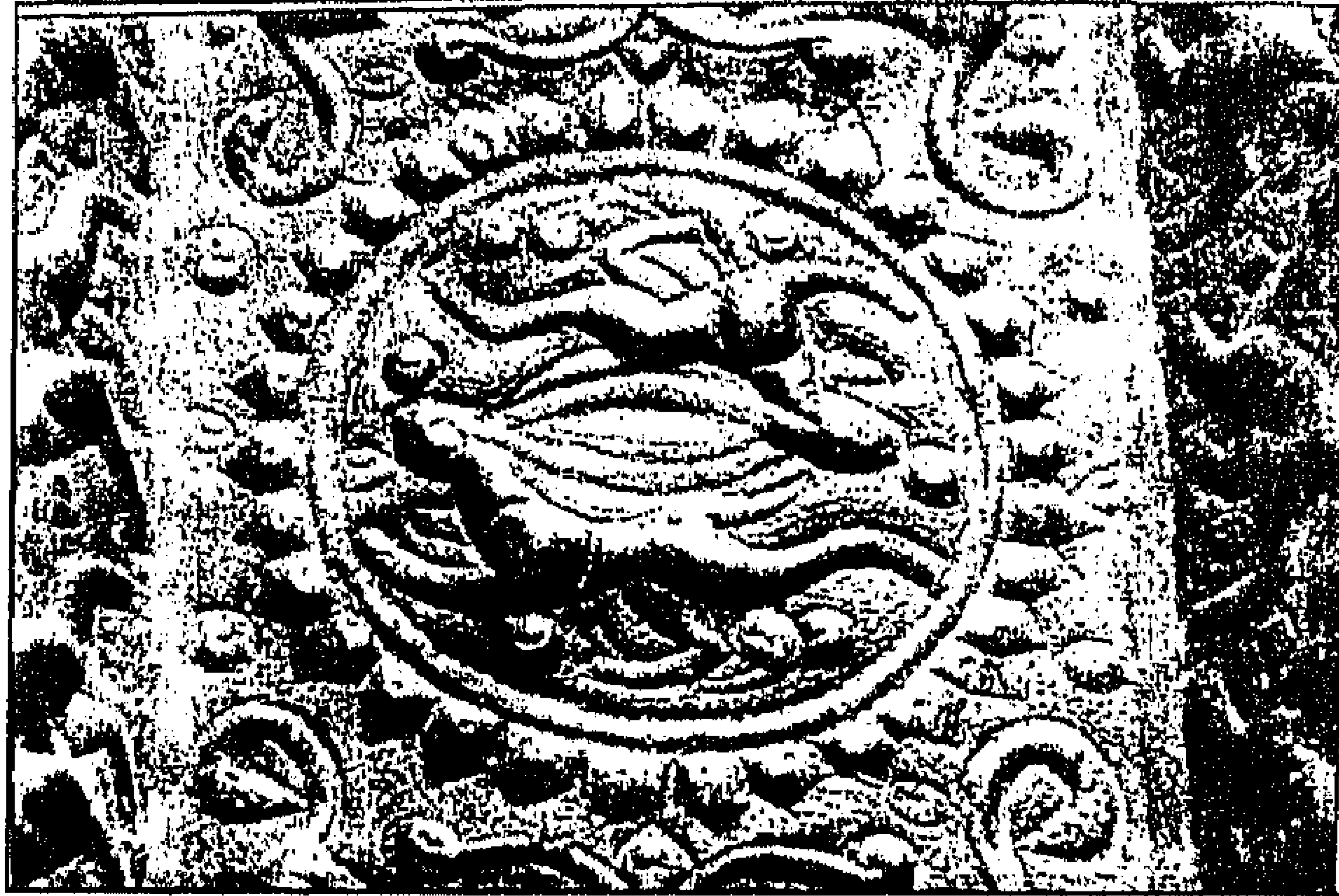
أما عن الأسماك و المخلوقات المائية فقد وجدت في الزخارف الإسلامية كثيراً على المعادن ، و بشكل أقل علي الخزف . و بدأت هذه الزخارف من أوائل القرن الثاني عشر إلى الثالث عشر باستخدام نماذج للسمك بأشكال متعددة حلزونية فتبدو أنها سمكة تدور حول المحور الرئيسي كما في شكل (٢٨٩) .
و هناك نموذج رقم (٢٩٠) لاستخدام الزخرفة العشوائية التي كانت تزين

مناكب و أكتاف إبريق غير لامع يوجد في ميونيخ و هو يحاكي تصميم ذهبي معروف لإبزيم حزام ذهبي في المتحف الإسلامي ببرلين شكل (٢٩١) .
وبهذا نرى أن الفنان المسلم أستخدم زخارف الكائنات الحية الواقعية أو المحورة أو التجريدية و أدمجها مع العناصر النباتية والهندسية و الخطية بلا حرج .

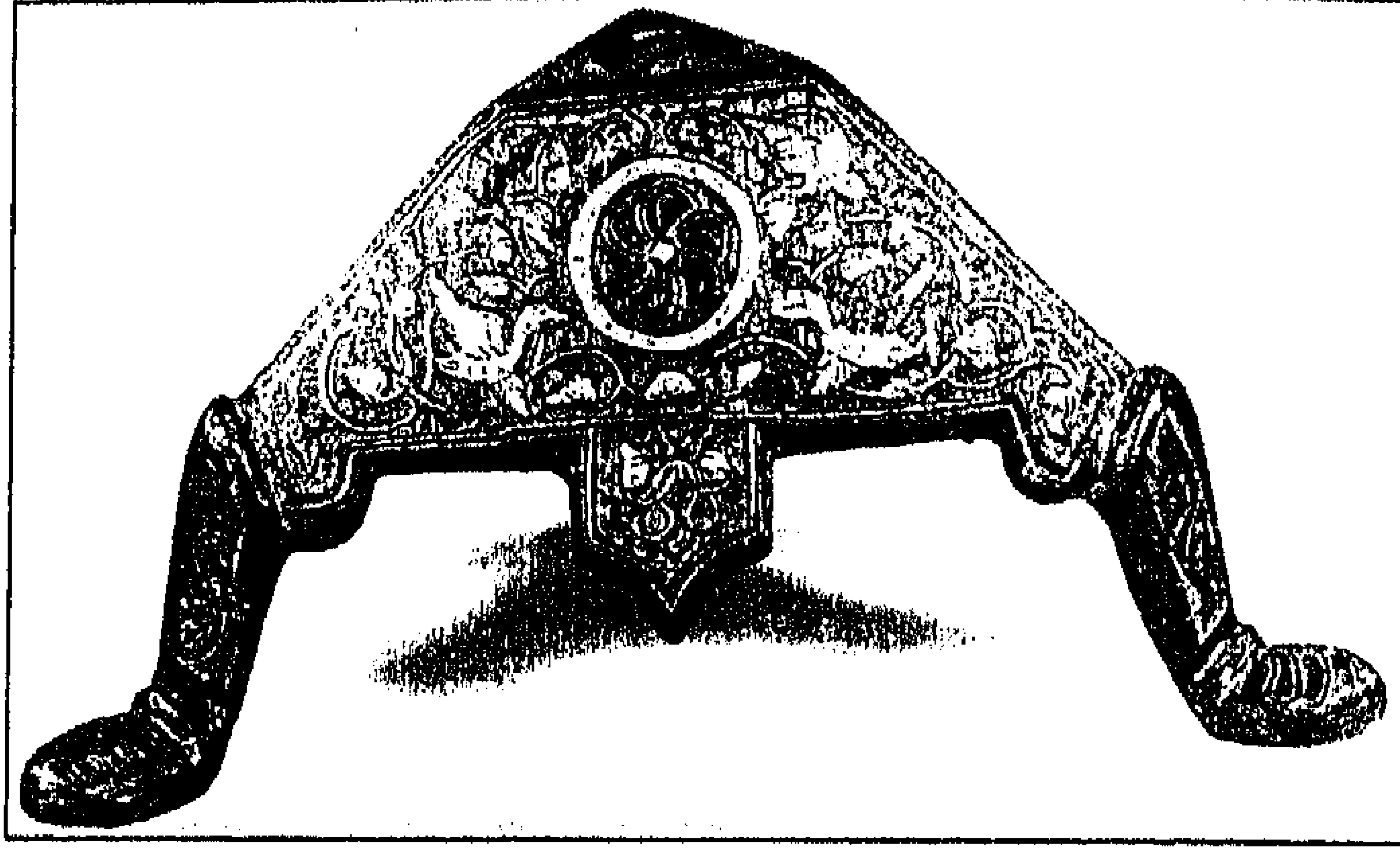
و يتضح من هذا كله أننا لم نجد رأياً صريحاً كل الصراحة فى التصوير، فحينما كنا نجد التشدد فى تحريم النحت والتصوير من ناحية ، كنا نجد من ناحية أخرى ليناً و تساهلاً فى هذا المجال، و بينما نحّى العداء للنحت والتصوير- الذى ساد زمناً بغير سند – تلك الفنون نهائياً عن الحياة العامة فى الإسلام و عن حياة غالبية المجتمع الإسلامي حين خُيّل إلى البعض أن نظريات أئمة الدين تحكم حياة الناس حكماً لا فكاك لهم منه ، كانت حياة الناس تمور بالاختلاف الكبير بين العقيدة وبين تصرفاتهم خلال حياتهم اليومية ، حتى لا يمكن القول بلا تخوّف إن نهج الناس فى الحياة لا يخضع فى الكثير إلى ما يتلقونه من مواعظ دينية ، وما أكثر ما رفض السلاطين و الملوك فى العالم الإسلامي اعتراضات الفقهاء و أهملوها حين تعارضت مع رغباتهم على الرغم من تمسكهم العام بالعقيدة و إخلاصهم لدينهم . فقد حرّم بعض فقهاء المسلمين الشعر و الموسيقى و الغناء ، و رغم ذلك فقد حفل تاريخ الأدب العربي بقصص المغنيين و القيان و العازفين و الشعراء و بمظاهر الرعاية التى أحاطهم بها أمراء المسلمين ،و حياتهم الاجتماعية تزخر بهذه المظاهر الفنية بحيث نستغرب تجاوز الشريعة فيما يتعلق بأمور الفن أيضاً .

" فمن الثابت أن فى عصر العباسيين قد تهاون خلفاؤهم فى حظر رسم الشخوص ومن بينهم المنصور مؤسس مدينة بغداد الذى أقام فوق قبة قصره تمثالاً لفارس ممتطياً جواده ، وأشيع بين الناس أنها مجرد " ريّاحة " لمعرفة اتجاه الريح، غير أن جموع الشعب تشاءمت منها و اعتقدت أن الرمح يشير إلى المكان الذى قد يأتى منه العدو غازياً ، و تحطم التمثال إثر عاصفة عاتية سنة ٩٤١م . على أن خلفاء العباسيين تحاشوا فيما يبدو إثارة الرأي العام الإسلامي المحافظ أو صدم عقيدة المسلمين المتزمتين بشكل مكشوف ، رغم أنهم زينوا هم و عُلية القوم و المياسير قصورهم من الداخل بالأشكال و الصور ."(١)
وفى الأندلس كانت تعاليم الفقهاء و رجال الدين كذلك موضع تجاهل المسلمين ، فلا تزال تماثيل الأثنى عشر أسداً المرمرية فى حصن الأسود بقصر الحمراء بغرناطة شاهداً على ما بلغه فن النحت من رعاية مسلمي الأندلس ،بل ومن المقطوع به أن نماذج أخرى مشابهة من هذه الفنون قد اختفت واندثرت، مثل النافورة ذات الشخوص الإنسانية المنحوتة التى أجتلبها عبد الرحمن الثالث

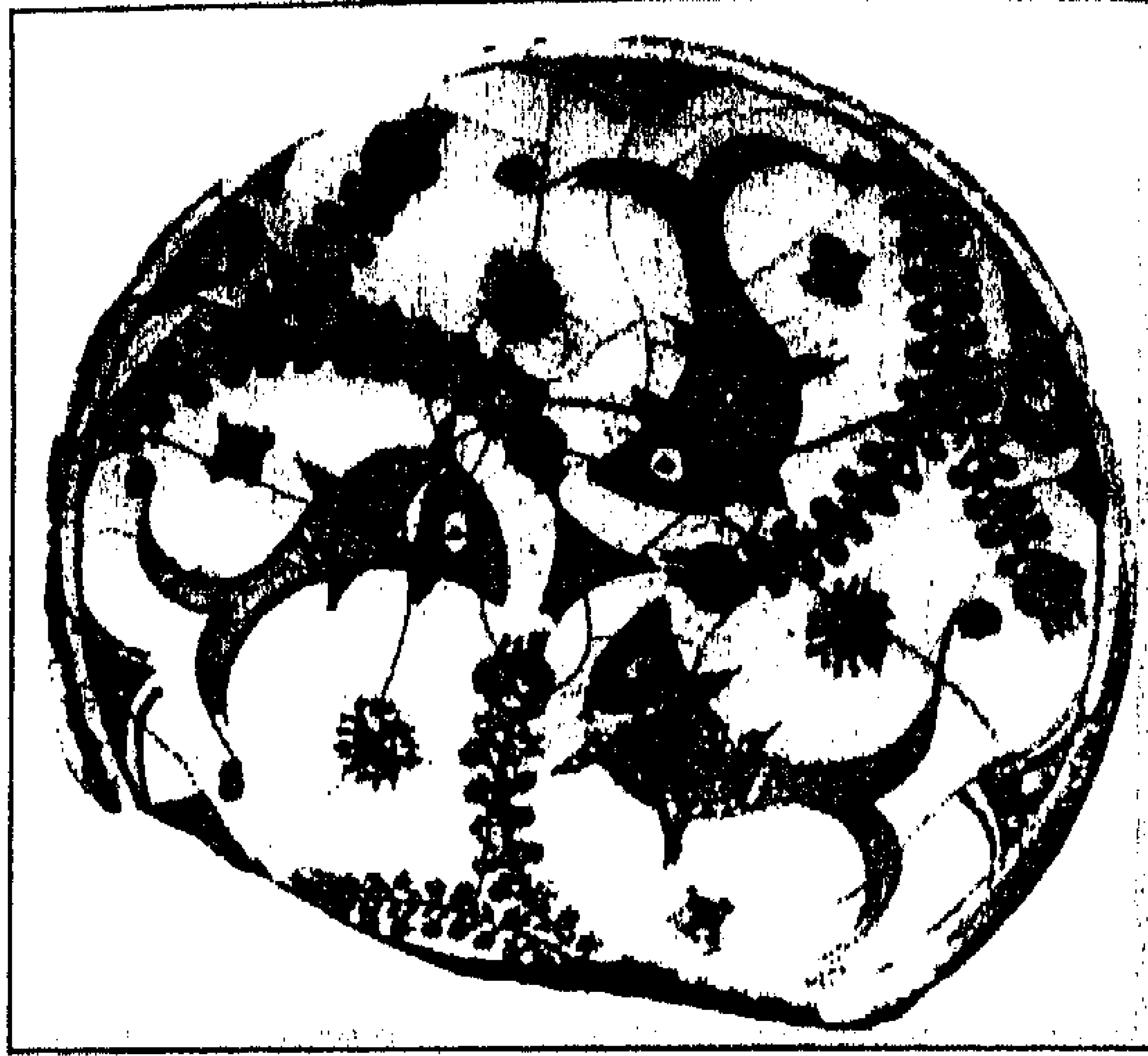
بتصرف من مرجع ثروت عكاشة : معراج نامة ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٧.



شكل (٢٨٧)
صينية من البرونز - القرن الثاني عشر الميلادي - أفغانستان -
معهد الفن الإسلامي - القدس



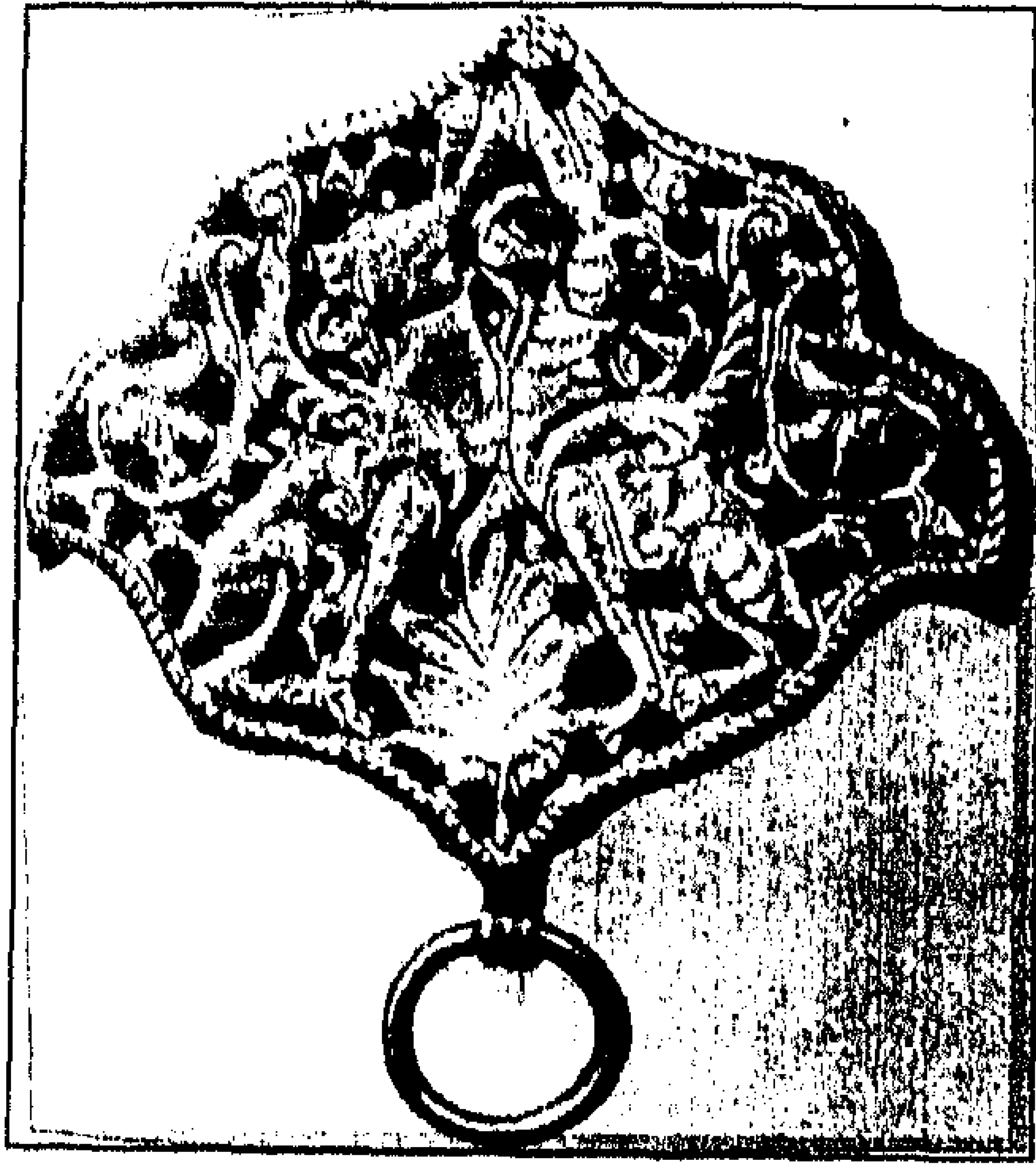
شكل (٢٨٨)
قاعدة شمعدان من النحاس المكفت بالذهب والفضة - أواخر القرن
الثالث عشر الميلادي - مجموعة "Madina" - نيويورك



شكل (٢٨٩)
سلطانية من الخزف الملون تحت طلاء لامع - مصر أو سوريا - القرن الرابع عشر الميلادي - متحف بناكي بأثينا



شكل (٢٩٠)
جزء تفصيلي لأبريق ذو زخارف و نقوش بارزة -إيران - أوائل القرن الثالث عشر الميلادي - متحف VOIKERKUNDE



شكل (٢٩١)
ابزيم من الذهب - أذربيجان - أواخر القرن الثالث عشر الميلادي - متحف كونست الإسلامي - برلين

من القسطنطينيـة ووضعها فى قصره بمدينة الزهراء ، و أضاف إليها إثنى عشر شكلاً ذهبياً مزين باللآلئ أمر بصنعها فى مدينة قرطبة ، و تمثل ضرغاماً وغزالة و تمساحاً و ثعباناً و نسراً وفيلاً و حمامة و بازاً و طاووساً و دجاجة وديكاً و صقراً و ملك النسور ، وضعت بحيث تتدفق المياه من أفواهها. و لا تزال علب المجوهرات العاجية المحفورة من بقايا قصور الملوك المسلمين فى الأندلس باقية بما عليها من مشاهد الصيد و مناظر الموسيقيين. وكانت كل النماذج الآلية كالساعات الزمنية المائية والآلات الموسيقية تُصنع فى شكل الشخوص الإنسانية ، بل وكانت الحلوى تصاغ على أشكال أشخاص وحيوانات تهادونها فيما بينهم أيام الاحتفالات القومية بأعياد الخلفاء الفاطميين بمصر كما سبق و ذكرنا .

ولم يكن صنع تماثيل للأحياء مما يجيزه الشرع فى ذلك الوقت لذلك كانت نادرة ، ومع ذلك ظفر الفن الإسلامي ببعض التماثيل ، فمثلاً خمارويه مؤسس الدولة الطولونية بمصر كان له حجرة فى قصره علقت على جدرانها بمقدار قامة و نصف تماثيل فى حيطانه بارزة من الخشب على صورته وصور للأهل البيت و الزوجات و السرارى و القيان (صورة محظياته و المغنيات التى يغنينه) بأحسن تصوير و أبهج تزويق ، وتحمل التماثيل على رؤسها تيجاناً من الذهب و عليها ثياب مرصعة بالجواهر النفيسة .
و سمة إفريز بُقرة سرايا بالموصل – وهو القصر الذى أنشأه " أتابك بدر الدين لؤلؤ " (١٢٣٣ – ١٢٥٩ م) – ينظم تماثيل جصية عددها مائة تمثال لأشخاص يطلون من كوى ولا يبدو منها سوى نصفها العلوي و أذرعها مضمومة إلى صدورها و لكل منها هاله خلف الرأس ، غير أنها جميعاً أضحت أثراً بعد عين .

وكذلك الدولة السامانية بإيران وفى مراكزها بخارى و سمرقند أن أميرها المستنير نصر بن أحمد (٩١٣- ٩٤٢ م) قد أمر أحد الشعراء بصياغة أساطير كليلة و دمنه شعراً موزوناً مرقناً برسوم وصور من إعداد فنانين صينيين .

و اختفت الدولة السامانية قبل قيام دولة الترك ، " و عمد الفاتح محمود الغزنوى الذى كان المعين على تحطيم الدولة السامانية إلى الإعلاء من شأن نفسه و الزهو بجرائته و شجاعته فأمر بتزيين قصره بصور تمثله شخصياً و تمثل جيشه و الفيلة التى يملكها . كذلك بقيت صور لأشخاص بعينهم تعلق بها السلف فى العصور الخالية لما لها عندهم من قيمة عقائدية أو سحرية فظلت منقوشة على بوابات المدن و أسوارها بوصفها عوّذات ترُد الشرور ولا سيما الغزاة ، كما كانوا ينقشونها على المباخر و الأواني الطبية طلباً للشفاء ."(١)

---

(١) ثروت عكاشة : معراج نامة - أثر إسلامي مصور ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٩.

فقد عرف عن الخلفاء حبهم للفن و هذا " يجعلنا نفترض أنهم كانوا بالضرورة يزينون بيوتهم بنفس السخاء الذى أثِر عنهم فى تشجيعهم الفنانين فى تزويق المخطوطات و تزويدها بالصور .غير أن كل ما يذكره لنا المؤرخ شرف الدين علي يزدى الذى روى أعمال مؤسس المملكة التيمورية عن القصر الذى بناه تيمورلنك وسط حديقة شمالى سمرقند فى أوائل سنة ١٣٩٧م هو أنه كان مزيناً برسوم جدارية تُزرى برسوم كتاب " مانى " وصور الصين . كذلك زين الملوك الصفويون فى فارس قصورهم بالرسوم الجدارية ، غير أننا لم نحظ بشيء عنها إلى أن أقدم الرحالة الأوروبيون على وصفها . ولم تمح معالم كافة الصور الجدارية فى عهد الشاه عباس (١٥٥٧ – ١٦٢٨ م) إذ بقيت منها لوحات رائعة فى قصر " جهل سوتون " أو قاعة الأعمدة الأربعين بأصفهان."(١)

تلك بعض التسجيلات القليلة التى تناثرت خلال الكتب و المؤلفات على مدى ألف سنة ، و كلها تدل على مدى ما أولاه الحكام المسلمون و كبار القوم من تشجيع للصناع و الحرفيين و المشتغلين بالفن رغم عدم رضاء الفقهاء . فتحريم التصوير فى الإسلام " لم يقض على هذا الفن قضاءاً تاماً ونظرة إلى تاريخ الفنون الإسلامية تقنعنا بأن القوم كانوا فى كثير من الأحيان لا يكترثون بهذا التحريم ، و أن هذا التهاون كان يحدث فى شتى أقاليم الإمبراطورية الإسلامية ؛ فازدهر فن التصوير فى بعضها ، ولا سيما فى الأقاليم التى كانت لها تقاليد فنية عظيمة فى النحت و التصوير ، كإيران و فى البلاد التى تأثرت بإيران فى هذا الصدد و خضعت فى بعض حقبات التاريخ لنفوذها الثقافي ، كالهند وتركيا ، ومصر فى عهد الدولة الفاطمية ."(٢)

وقد قيل أن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير ، " حتى أن الأحاديث النبوية التى تروى فى تحريم التصوير تشبه فى عبارتها التعاليم اليهودية فى هذا التحريم و المعروف أن الأمم السامية عامة كانت تكره التصوير أو لم تكن لها فيه مواهب كبيرة و أساليب فنية راقية ، بل يقال أيضاً أنها كانت تنسب الصور تأثيراً سحرياً ."(٣)
فهذا التحريم لم يكن يراعى بين المسلمين فى كل زمان و مكان ، بل كان لا يلتفت إليه فى كثير من الأحيان،ولا سيما بين الأمم الإسلامية التى لم تكن سامية الأصل والتى كان لها تراث فني ومواهب فى التصوير كازدهار صناعة الصور والرسوم

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ١٩ ، ص ٢٠.

(٢) زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، مج ٥ ، دار الرائد العربى ، بيروت – لبنان ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م ، ص ٧٦.

(٣) زكى محمد حسن : فى الفنون الإسلامية، مج ٧ ، دار الرائد العربى ، بيروت – لبنان ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م ، ص ٢٦.

التوضيحية Miniature Painting فى إيران و الهند وتركيا ، وبه يفسر أيضاً وجود الصور الآدمية و الحيوانية على منتجات الطراز الفارسي فى الفن الإسلامي ، و على منتجات العصر الفاطمي فى مصر و لا دخل للمذهب الشيعي فى ذلك ، فالأيوبيين مثلاً كانوا من أبطال المذهب السني ومع ذلك فقد كانوا يُقبلون على التحف المعدنية ذات الموضوعات الزخرفية المستمدة من الإنجيل .
وفضلاً عن ذلك فإن الهنود و الترك والمسلمين الذين شيد لهم قصر الحمراء و الذين صنعت لهم التحف العاجية ذات الزخارف الآدمية ، كل هؤلاء كانوا سنيين ولعل السر فى ذلك أنهم لم يكونا عرباً ساميين ، بل كانوا تركاً ، بل أن إيران لم تتخذ المذهب الشيعي رسمياً إلا منذ بداية القرن السادس عشر الميلادى .

ويذكر زكى محمد حسن فى كتابه الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامي : أن الإيرانيون لم يقبلوا عن طيب خاطر تعاليم رجال الدين فى النهى عن تصوير الكائنات الحية ،و أنهم كانوا أكثر الشعوب الإسلامية مخالفة لتلك التعاليم و كذلك تأثرت بهم الدول التى خضعت لنفوذهم كمصر فى العصر الفاطمي كما سبق أن أشرنا. ولعل موقفهم هذا يرجع إلى الأسباب الآتية :

١- أنهم شعب ميال للفن بفطرته ، و له إحساس بالجمال أعمق و أقوى من أن يستطيع إطفاء جذوته أي عامل خارجي .
٢- أن أكثر المسلمين من ذوى المحيط العقلي الواسع و الأفكار الحرة و التسامح الديني يذهبون إلى أن تحريم التصوير فى فجر الإسلام كان يقصد به محاربة الأوثان التى كان المسلمون لا يزالون حديثي العهد بها .
٣- أن رجال الدين كانوا يفسرون تحريم التصوير بأنه فيه مضاهاة لخلق الله تعالى – ومن ثم نشأ قول بعضهم أنما ينهى عما كان له ظل ولا بأس بالصورة التى ليس لها ظل – و الظاهر أن هذه الرهبة من تقليد الخالق لا يفهمها الإيرانيون تماماً ، فهم يبجلون الله عز وجل و يعظمونه فى كل شئ، ولا يخشون تقليده . ولا غرو فإن الزرادشتية هي دينهم قبل الإسلام و التى كانت تشعرهم باشتراكهم مع " أهوارامزدا " إله النور و الخير فى محاربة " أهرمن " إله الظلمة و الشر.
٤- إن الإيرانيين قوم من الجنس الآري ، ولم يكونوا كالساميين يحسون بشعوراً نفسياً يبعدهم عن التصوير ، أو ينسبون إلى الصور قوى سحرية وشروراً جمة .
٥- أنهم ورثوا أساليب فنية فى النقش و التصوير عن أسلافهم من الكيانيين و الساسانيين ، و أن مانى مؤسس المذهب الذى ينسب إليه ، ظهر بينهم و كان مصوراً باهراً ، أتخذ التصوير أداه لنشر تعاليمه ، و أستخدمه فى توضيح كتبه .
وكان الإيرانيون يعجبون بمهارته فى التصوير على الرغم من أن أكثرهم كان ينكر تعاليمه و معتقداته.

٦- أنهم كانوا مغرمين بالشعر إلى حد كبير ، ولا سيما ما كان يمت بصلة كبيرة إلــى تــاريخهم المجـيد و شـعورهم الوطنــي و طبـيعة بلادهـم .وكــان توضـيح المخطوطات الشعرية بالصور يحقق الغرض منها و يلائم مزاجهم الفنى.

ومصر و الشام من البلاد التى تأثرت بالأساليب الفنية الإيرانية . فالزخارف المحفورة فى التحف الخشبية الفاطمية ، والرسوم النباتية و الحيوانية التى تزين الخزف ذا البريق المعدني ، وأشكال التحف المعدنية و زخارفها ، و الصور التى رسمت فى العصر الفاطمي مثل صور الحمّام الذى كشفته دار الآثار العربية بجهة أبى السعود جنوبي القاهرة ، وما إلى ذلك من التحف الفنية ، كل ذلك يدل على التأثير القوى الذى كان لإيران على الأساليب الفنية الفاطمية فى مصر .

وبهذا يتضح لنا أن الفن الإسلامي غدا فن بلاط فحسب و إن الفنانين بالرغم من النهى و التحذير من الفن التشخيصى إلا أن الضرورة جعلتهم ينتجوا هذا الفن و يأخذوا من هذا المعين شريطة ألا يتناقض مع الدين فلم يتطرقوا للموضوعات الدينية ولم يستعمل فى توضيح كتب الدين و اقتصرت زخارف المساجد على الكتابات العربية و الوحدات الهندسية و النباتية المحورة ، فهو لم يتخذ وسيلة للإرشاد و الوعظ إلا فيما ندر ؛ فبعض المصورين رسموا صوراً لعدد من الحوادث المشهورة فى تاريخ الرسل ، و كذلك رسموا صوراً لبعض الحوادث فى السيرة النبوية (ميلاد النبي – مقابلة النبي للراهب بحيرا فى الشام– وضع الحجر الأسود فى الكعبة بيد النبي – نزول الوحي – الهجرة إلى يثرب مع أبى بكر – الإسراء و المعراج – تكسير النبي للأصنام فى الكعبة بعد فتح مكة – حادث غديرخم الذى يزعمه الشيعة أن النبي أوصى عنده بالخلافة لعلى بن أبى طالب) ، ولكن أمثال هذه الصور كانت نادرة و لم تحُز رضاء رجال الدين و هذا على عكس ما كان للمسيحية فى هذا المجال التى استعانت بشرح عقائدها الدينية و توضيح تاريخ الدين و حياة أبطاله. فالفنانين فى الغرب كانوا على اتصال وثيق بالكنيسة يستلهمون منها موضوعاتهم و يستمدون منها تشجيعهم فغلب على منتجاتهم الطابع الديني إلى عصر غير بعيد عكس رجال الدين فى الإسلام .

ولم يصور الفنان المسلم الكائنات الحية فى أماكن العبادة ولم يصوروا الرسل والأنبياء و الخلفاء لأن تصويرهم لم يكن محرماً فقط بل كان أيضاً توقيراً وإجلالاً و تفسير ذلك لسبب الخوف من عبادة هذه الكائنات و الانزلاق نحو الشرك ، وهو منع ديني صرف يتوضح فى إبقاء المسجد خالياً من الصور التى تلهى عن العبادة و التى تدفع إلى تقديسها . كما يتوضح فى منع تصوير النبي والصحابة من أن يرتفعوا إلى مرتبة أعلى من المكانة التى وضعهم فيها الإسلام بعيداً جداً عن مكانة الإله .

على أن الإقبال على التصوير لم يكن واسع المجال ،" فلم يكن أحد يجهل وجود نصوص يحرم ظاهرها التصوير ، فكان من الطبيعي ألا يُقدم إلا قليلون عرفوا ضعف هذه النصوص أو نجحوا فى تأويلها بما يرفع سوط التحريم عنهم. ولا أعتقد أن العديد من المصورين المسلمين كانوا يمارسون التصوير وهم يعرفون أنه محرم كما ذهب بعض مؤرخي الفن إلى ذلك ، و إلا لسمعنا عن أقدام بعضهم على التوبة أو حرق ما سبق أن صوره خلال فترة العصيان ، على نحو ما فعل المصور المسيحى بوتيتشيللى فى القرن الخامس عشر بعد تأثره بمواعظ الراهب سافونا رولا ووعيده المثير للخشية."(١)

ومع ذلك فإن أغلب الأعمال الفنية ظهرت خالية من أسماء صانعيها المسلمين الذين لا يُشك فى أن النهى عن التصوير كان سر تخوفهم من توقيع أعمالهم بأسمائهم تجنباً لما قد يثيره ذلك من مساءلة من إخوانهم فى العقيدة والدين أو أنهم لم يكونوا ذوى نباهة و شهرة و منزلة فى قومهم تتيح لهم إثبات أسمائهم فى زهو بإبداعهم الفنى و ثقة بأنهم لن يساءلوا عن إبداع فني جدير بالتقدير .

و أيضاً أتجه الفنان المسلم فى أعماله إلى البساطة و التشبيه المحور للكائنات الحية و بعض الأحيان لجأ إلى المحاكاة وليست المحاكاة الحرفية " فهو يستلهم فى هذا أحاسيسه ، فإذا خطوط الرقش الممتدة فى شطحاتها إلى ما لا نهاية تشير إلى رؤياه الميتافيزيقية. وهذا الاقتضاب وذاك التحوير لم يكون غير نتيجة منطقية لتجنب رسم الكائنات الحية على صورها استجابة لهذا الوازع. وكان الفنان المسلم إذا ما أضطر إلى ذلك شتت أجزاء تلك الكائنات أو قرر صفوفها لتكون أقرب إلى الحلية الزخرفية منها إلى شكلها الأصلي ، ومن إشراقة نفسه أضفى على أشكاله ألواناً مشرقة ما تزال تبعث فينا الحنين و النشوة .
و إن ما وقع إلينا من تصاوير إسلامية – على قلته – ليؤكد أن التحريم لم يكن على إطلاقه فثمة مصورون مسلمون ظلوا يصورون ما شاءوا."(٢)
فهذه الظروف وجهت الفنان المسلم إلى التحوير الفنى فى اتجاهين :

اتجاه مباشر حين حور الصور الآدمية و الحيوانية و أدمجها مع الوحدات النباتية فى أعماله الفنية التى اشتملت على تكوينات متعددة للحياة اليومية ، فهو لم يلتزم فيها تقليد الطبيعة و نقلها نقلاً مباشراً ، و إنما جنح إلى التحوير .
اتجاه خفى يتمثل داخل دائرة ... الزخارف التجريدية ، ولعل هذا الاتجاه صدر عن شغف الفنان بتمثيل الكائنات الحية و خرج التجريد الإسلامي فى النحت نابضاً للحياة ،وهو فى هذا يختلف عن التجريد الحديث .

---

(١) ثروت عكاشة:معراج نامة– أثر إسلامي ومصور، مرجع سبق ذكره ، ص ٢١، ص ٢٢.
(٢) ثروت عكاشة:الفن والحياة،دار الشروق،الطبعة الأولى سنة ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢ م، ص١٩.

فالفنان المعاصر لجأ إلى التجريد بعد أن أجهده التعبير الواقعي و الرؤية التشكيلية المباشرة ، فأمعن فى البعد عن تمثيل الكائنات الحية ، بينما ظل فى نفس الفنان الإسلامي ظمأ إلى هذه الرؤية لم تروه فوجدت الكفاية التشكيلة فى الفن... وهذه هي مظاهر النحت الخفي التى وضحت فى الأعمال الفنية نباتية كانت أو هندسية فى لوحات الخط الكوفي ، فوراء الكثير منها لمحات من الحياة و ملامح وجوه أو أشكال كائنات نكاد نراها وراء التحوير الزخرفي.
وما من فنان أضفى على حروف الكتابة حياة كالفنان الإسلامي سواء كان ذلك باستلهام الأشكال الآدمية و الحيوانية فى تحوير الحروف أو فيما يضيفه إليها صراحة من رؤوس الحيوانات أو الفروع النباتية .

ومن هنا يبدو أن التحوير عند الفنان الإسلامي مضى فى اتجاهين: اتجاه نحو تحوير الأشكال الآدمية و الحيوانية تجنباً لتقليدها تقليداً مباشراً يمثل صورتها فى الطبيعة ، و اتجاه أخر إلى تحوير الزخارف النباتية و الهندسية و الخط و إطفاء مسحة من الحياة عليها تمثل النحت المختفي وراء هذا التجريد .

وبمقارنة الفن الغربي بالفن الإسلامي ، فقد أعتمد الفن البصري فى الغرب و بشكل كامل تقريباً على الطبيعة البشرية ، سواء أكان معبراً عنها فى شكل آدمي أو منظر خلوي أو لوحة تمثل نباتاً أو ثماراً او حتى فى تصميم تجريدي ، أما الفن البصري الإسلامي فقد كان معنياً لا بالطبيعة البشرية بل بالطبيعة الإلهية ، ولما لم يكن من مقصودة أن يعبر عن أوجه جديده للطبيعة البشرية ، لذا نجد أنه لم يتناول الشكل الآدمي تناولاً جمالياً، بمعنى أنه لم يرسم أو يصور أدق ما في الهيئة الآدمية من تغيرات معبرة عن الطبيعة البشرية ، فإنه لم يهتم بالتفاصيل الدقيقة الموحية بعمق الشخصية الإنسانية ، لكن ذلك بأجمعه كان عند الفنان المسلم خارجاً عن موضوع الاهتمام تماماً ، فلقد كان الإلهي هو حبه والفكرة الدائمة التسلط على وعيه ، " وما كان هرتزفلد قد أطلق عليه " تعصباً أعمى " ، لذلك يرجع إلى أن الفن الإسلامي كان دائماً و أبداً ما يشارك فى حضرة الألوهية ، وهى علامة على الوجود كله ، و عنوان على النبل والجمال جميعاً ، وعملاً على تحقيق تلك الغاية سعى المسلمون إلى أن يحيطوا أنفسهم بكل ما من شأنه أن يدعم و يستثير حدثاً باعثاً على ذلك الاستحضار أو الحضور الإلهي ."(١)

فنجد مثلاً فى المنمنمات التى تحتوى على الكثير من الشخوص الآدمية إنها لا يمكن تمييز هذه الشخوص إحداهما عن الأخر ، " فهو بذلك يعمل على

(١) إسماعيل الفاروقى : الإسلام والفن ، ترجمة : وفاء إبراهيم ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة ، سنة ١٩٩٩م ، ص ٨٣ ، ص ٨٤ .

عدم منح الوجوه و الأجسام الآدمية تفريداً و سمتاً مميزاً وهيئة شخصية . فما دعاه آرنولد بأنه جهل أو تجاهل ، هو فى الحقيقة خصيصة و أمتياز فى الفنان إذ أن وفائه بمقصده ."(١)

و يبدو لنا الصراع بين الثقافة الهللينية و الثقافة العربية قديم ، و ها نحن نشهده متمثلاً بالصراع بين الثقافة الأوربية التى تمتاح من معين هلليني ، و بين الثقافة العربية التى تسعى وراء التأصيل .
"و لقد حاول المستشرقون الأوربيون أن ينظروا إلى الفن العربي دائماً من خلال مقاييسهم الهللينية، فلم يفلحوا فى توضيح جماليته و فلسفته بل اتهموه بالتقصير و بالزخرفة البديلة عن التشبيه بفعل المنع ،و جعلوه فى مرتبة فنهم الذى قام على المحاكاة الدقيقة و القياس الإنساني و القانون الرياضي .
و فى هذا يقول بشر فارس :"إن خروج التصوير الإسلامي على أصول الهيئة البشرية ،إنما تستدعيه نية مستقرة فى الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق ،الإنسان الذى ركزه فى قلب العالم فلاسفة اليونان و أهل الأدب و الفن فى إيطاليا الناهضة ،أولئك الذين قمحوا المنزلة البشرية ومجدوا العرى الوضاح فى مصوراتهم و منحوتاتهم ، فجاء الإنسان معهم جميعاً (مقياس الأشياء كلها)، كما قال بروتاغوراس و لا يسع الإسلام إلا ان ينكر هذا الشطط ."(٢)
فقد رفض المسلمين كل تأثير إغريقي و كذلك رفضوا الترف واتجهوا إلى بساطة الحياة .

****

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٨٥.
(٢)عفيف بهنسي: الفن الحديث فى البلاد العربية، مرجع سبق ذكره ، ص ١٧.

الفصل الثالث

الفن القبطي و الإسلامي بين التأثير و التأثر

مقدمة

حين فتح العرب بلاد الشام وفارس ومصر و غيرها ، كانت بهذه البلاد آثار معابد و كنائس و أديرة تحمل فى طياتها قيم تشكيلية هى خلاصة لحضارتها و كانت كل على حده متميزة بأسلوبها و علاقاتها و عناصرها و مضامينها . كما كانت تمارس فيهم فنون الخزف و الزجاج و الأخشاب و المعادن.

وجد الفنان المسلم نفسه – و بخاصة فى مصر أنه أمام قيم تشكيلية غاية فى الأصالة فلم يتردد أن يقف أمامها موقف التلميذ النبيه أمام أستاذ معلم لابد و أن يأخذ منه الكثير لكى يحقق لنفسه البداية الموفقة.فأخذ قيمه التشكيلية من فن الأقباط.

وعن حال العرب فى مصر فاستمروا لمدة قرن أو أكثر من الزمان حريصين على الاشتغال بالأمور الحربية و الدينية دون سواها تاركين الصناعة والتجارة لأهل البلاد " وظلت الفنون و الصناعات في يد أهل البلاد حتى تدرجت أساليبهم الصناعية شيئاً فشيئاً و أصبحت فى العصر الفاطمى فناً إسلامياً إلى حد كبير."(١)

فأخذ الفنان المسلم من تلك القيم التشكيلية ما يناسب قيمه الدينية وما يتمشى معها ، ومن ثم أشتق منها بعض العناصر التى حققت له بداية طريقه التشكيلى و بعدها أضاف إليها بفهم ووعى ناضج عناصر وعلاقات أبتكرها وكوّن من هذا كله أسلوبه الذى تميز به . ومع هذا فإن أسلوبه هذا لم يستقر على حاله المقتبس أو المبتكر ، بل أخذ يخضع لقانون النمو والتطور ، و أصبح فكر الفنان ينصب على الأشكال المرئية ومن هذا استبانت خصائص الفن الإسلامى وتأكدت شخصيته و اتضحت أصالته .

أما عن أمر التأثير و التأثر بين كلا الفنين القبطى و الإسلامى فقد ذكر ثروت عكاشة فى كتابه معراج نامة" أثر إسلامى مصور – دراسة و نص " :

" كان الأمراء المسلمون يشملون الفنانين المحترفين التابعين للكنيسة الشرقية برعايتهم و إهتمامهم و يتضح لنا مدى الاهتمام بالفن البيزنطى و الإقبال عليه من فقرة وردت بكتاب " البلدان " تأليف الفقيه الهمدانى تفيد أن سكان الإمبراطورية الرومانية الشرقية (وكان يعنى البيزنطيين) هم أمهر المصورين فى العالم الكلاسيكي البيزنطى الذى أشتمل عليه الفن المسيحى وبين فن التصوير فى الشرق الإسلامى .فلقد كان المصورون من السُريان اليعاقبة* بين المسيحيين

---

(١) كمال الدين سامح : العمارة فى صدر الإسلام ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومى ، مطبعة مصر ، سنة ١٩٦٤ ، ص ٤ ، ص ٥ .

*طائفة مسيحية قالت بالطبيعة الواحدة ، وهى من تعاليم يعقوب البردعى أسقف الرّها ، ويدعون أيضاً السُريان الأرثوذكس تمييزاً لهم عن السوريان الكاثوليك.

الشرقيين هم أول من سارعوا إلى الفاتحين العرب يشاركونهم بفنونهم * وكان هذا لتلك الكراهية التى امتلأت بها نفوسهم للحاكمين من الأجانب بالقسطنطينية لنفورهم من البدع التى كانت ترفضها كنيسة الدولة . و يرى البعض أن الأمر كان على عكس هذا ، يعنى أن الفن الإسلامى لم يتأثر بمشاركة السريان و المسيحيين الشرقيين بل أن الفن الإسلامي كان صاحب الأثر فى الفن المسيحى الذى لقن من تصاوير مدرسة بغداد التى كانت سائدة فى الشرق الأدنى فيما بين القرنين الثالث عشر و الرابع عشر .ثم أن القائلين بهذا الرأي لم ينكروا أن تكون ثمة جهود على أيدي الفنانين المسيحيين الشرقيين نقلوها من المخطوطات البيزنطية المسيحية إلى مخطوطاتهم الدينية.
ومن الأنصاف أن نقول أن من المقطوع به أنه كان ثمة تبادل فنى بين أسلوب مدرسة بغداد و بين أسلوب المسيحيين الشرقيين ، وعلى الرغم من أن ثمة أثر للفن المسيحى فى الفن الإسلامى إلا أن هذا لم يستقيم حُجة على أن الفن الإسلامى كله اشتقاقا من الفن المسيحى.*١

ولا نستطيع أن ننكر هنا أن الفن الإسلامى أخذ عناصره من الفن الساسانى و عناصر من الفن البيزنطي و عناصر من الفن القبطى و استطاع الخلط بينهم و أخرج لنا فناً ذا صفات جديدة تتماشى مع تعاليم الدين الإسلامى فكانت الآثار المسيحية فى مصر وسوريا والعراق مصدراً لعدد من الموضوعات الزخرفية التى وجدت في الآثار الإسلامية فى العصور الأولى .
كما لا نشك فى أن العرب لو تركوا أنفسهم و ظلوا منعزلين فى شبه الجزيرة لما ظهرت فى العالم الفنون التى طبّعوها بطابع دينهم الجديد بعد أن أخذوا أصولها عن الأمم التى اختلطوا بها حين امتدت الدولة الإسلامية و أتسع نطاقها و كان للأمم المذكورة ماضي فني مجيد.

وبالمقارنة بين الفن القبطى و الفن الإسلامى فى مصر نجد أن الفنين أخذا من عناصر مشتركة كالفن الهيللينستى و الساسانى و البيزنطى و الفن السورى فهما أشتُقا من معين واحد . ولكن نقطة الخلاف كانت فى بداية كلا الفنين .
فيظهر الاقتباس الفنى من الفنين البيزنطى و الساسانى ووجودهما جنباً إلى جنب فى الآثار الإسلامية ، كفسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس (٦٩١ – ٦٩٢ م) وواجهة قصر المشتى التى ترجع إلى القرن الثامن الميلادى .
فالفن الإسلامى فى مصر فى عصوره الأولى ساد على نفس منوال الفن القبطى بشكل كبير، فبفتح العرب المسلمون مصر لم يغيروا كثيراً فى النظام الإداري

* كانوا من دعاة تحطيم الصور

*١ثروت عكاشة: معراج نامة " أثر إسلامي مصور- دراسة ونص،مرجع سبق ذكره،ص ٥٠.

الذى خلفه العصر البيزنطي ، ولم يهاجر الكثير من العرب إلى وادي النيل فى بداية الأمر ولا سيما فى العصور الأولى بعد الفتح باستثناء الفسطاط و الإسكندرية وأسوان و الشرقية. وقبض الأقباط على زمام عدد كبير من الوظائف و ظلت الصناعات و الفنون فى أيديهم ولم يلبثوا أن ابتلعوا العنصر الفاتح و مصروه ، إلا أن بعضهم اعتنقوا الإسلام ، ومن هنا تحول الفن كوحدة ثقافية إلى المنحنى الإسلامى الذى يبتعد عن المتشبهات و ينحو إلى التبسيط والتجريد و التحوير، لذا نرى فى هذا العصر الاعتماد على خبرة و بصيرة سكان البلاد المفتوحة مع الالتزام بما يدعوا إليه الدين من البعد عن الوثنية و عبادة الأشخاص و تبجيلهم للتوجه إلى الله بكليته . وقد ظهر على أثر ذلك أسلوب جديد قوامه البعد عن الطبيعة و الميل إلى التحوير و التجريد وبساطة الأشكال و جعلها فى إطار زخرفي و إحاطة التشكيلات النحتية بها و استخدام الكتابات العربية فى التشكيل ، مع عدم إهمال الأساليب السابقة التى كانت متبعة . ومن هنا فقد ظهرت سمة التأثير و التأثر فى هذا المناخ الذى يسوده التسامح.

ونحن نعلم أن مصر حيث اتخذت المسيحية ديناً فى القرن الثالث الميلادي نشأ فيها فن قبطي قام إلى حد كبير على التقاليد الفنية الموروثة و نما ترعرع وبلغ ذروته خلال القرنين الرابع و الخامس ، و ازدادت الإسكندرية عمراناً وظلت مركزاً لصناعات و فنون عديدة ، وحسبنا نذكر أن المزج الذى تم بين التقاليد الفنية الإغريقية و المصرية القديمة نشأ عنه فى الإسكندرية فن شعبى .

على أننا نعرف أن الكنيسة القبطية انفصلت عن الكنيسة الإغريقية فى منتصف القرن الخامس ، و أستقل الفن القبطي شيئاً فشيئاً وزالت الروابط التى كانت تلحقه بالفن البيزنطي و بدأ الفنانون الأقباط يقلعون عن نحت التماثيل الشخصية و تصويرها حتى فقدوا مهارتهم فى هذا الميدان ، و أقبلوا على استخدام الموضوعات الزخرفية التى أخذها عنهم العرب و تطورت على يد المسلمين حين وصلت إلى ما نعرفه فى الزخارف الإسلامية إلى الدقة .

أما عن نحت و تصوير الأشكال الحية فقد فقدت صدق تمثيل الطبيعة ، و صارت فى طريق يمهد لما انتاب المنحوتات الآدمية و الحيوانية فى الفنون الإسلامية من خيال و تهذيب و بعد عن تمثيل الطبيعة تمثيلاً حرفياً فعملوا على تحوير و تبسيط عناصرها ، وعلى ذلك فإن الفن القبطي أصبح هو الفن السائد فى مصر عند الفتح العربي و أعتبر حلقة الاتصال بين الفنون المصرية القديمة والفن الإسلامى و قد برزت شخصية الفن القبطي تماماً فى القرن الخامس الميلادي و ازدادت نضوجاً و اكتمالاً خلال القرن السابع الميلادي .

فالفن المصرى الإسلامى منذ الفتح العربي حتى مجيء الفاطميين أنقسم إلى مرحلتين : **المرحلة الأولى** منذ الفتح العربى إلى العصر الطولونى .
المرحلة الثانية من هذا العصر إلى العصر الفاطمى .
" و الحق أن الفن المصرى الإسلامى فى المرحلة الأولى لم يكن إلا مرحلة من مراحل تطور الفن المصرى من الفن القبطى إلى الفن الإسلامى و يطلق عليها مرحلة الانتقال ." (١)

و تميزت هذه المرحلة بالجمع بين العناصر الفنية و بين الميول الإسلامية ، سواء أكان مبعثها التعاليم الدينية الإسلامية أو الذوق الإسلامى . حيث اختفت العناصر الزخرفية التى كانت مستمدة من القصص القديمة و التى أعتاد الفنانون فى العصر القبطى تمثيلها فى المنتجات الفنية مثل القصص اليوناني و الروماني و كذلك العناصر المستمدة من التعاليم الدينية و التى لا تبرح الدين الجديد مثل رسوم القساوسة و القديسين و الصلبان و الرهبان .و أستخدم من العناصر الزخرفية التى كانت سائدة فى الفن القبطى كرسوم العنب و عناقيدها وورق الأكانتس و النخيل و السلال و الحمام و السمك ، وعمل على تهذيبها ، ومما يلاحظ على هذه العناصر الزخرفية التى أستخدمها الفنان فى هذه المرحلة سواء ظل على دينه القبطى أو أعتنق الإسلام " أنها كانت عناصر بعيدة عن أصولها الطبيعية وهو ما يسمى بالعناصر المهذبة ، كما أنها كانت أيضاً مسطحة أي لا تجسيم فيها "(٢)

فالفن الإسلامى مرحلة متطورة فى تاريخ فنون هذه البلاد ، و أن الإسلام ورث هذا الخليط من جميع عناصر الفنون المختلفة من الفنون الساسانية والبيزنطية و القبطية و فنون الصين و الهند و آسيا الصغرى و غيرها و التى ساعد على الجمع بهما علاقات الجوار و التجارة و فترات الحرب و السلام .

وحين فتح المسلمون مصر وجدوا لدى الأقباط فنوناً زاهرة فاعتمدوا عليهم فى صنع ما كان يلزمهم من حاجيات وفى بناء ما كانوا يحتاجون إليه من أبنية. ونذكر بعض الأدلة على أن المسلمون أعتمدوا على الأقباط و المعماريين والصناع فى بناء العمائر الإسلامية .

" ففى عام ١٩٠١ م اكتشفت كمية من أوراق البردى اليونانية فى كوم أشيجاو التى تبعد حوالى ٣٠ ميلاً شمال سوهاج وهذه البرديات عبارة عن مراسلات **قرة بن شريك** مع **باسيليوس** الحاكم العسكرى لإقليم أفروديت وهذه

---

(١) جمال محمد محرز: معرض الفن الإسلامى، دار الكاتب العربى– القاهرة ١٩٦٩، ص١٤
(٢) نفس المرجع السابق ، ص ١٤ .

المراسلات تحتوى على رسائل تشرح دفع الضرائب و أوامر إرسال حبال للإسكندرية وجذوع نخيل لترسل إلى الفسطاط لاستعمالها فى المباني ، و كذلك سرعة إرسال عمال إلى أورشليم و القدس للمساعدة فى مباني الوليد. وعدد كبير من هذه الأوراق محفوظ الآن فى المتحف البريطاني.
وقد ذكر البالادهورى أن الخليفة الوليد كتب إلى عمر بن عبد العزيز عامله على المدينة يأمره بهدم الجامع و إعادة بناؤه وفى نفس الوقت يرسل إليه نقوداً وموزاييك ورخام وثمانين من الفنانين أو العمال المهرة من الأقباط و اليونانيين من سكان مصر وسوريا وذلك حوالى عام ٧٠٧م.
وذكر السمهودى أيضاً فى" فتوح البلدان " أن عبدالله بن يزيد قال لنا أن الأقباط رفعوا جزء المقدمة (المقدمة يعنى الهيكل) و اليونانيين و الروم يعملون فى الجزء المغطى و السقف و الجوانب و المؤخرة. "(١)
وكذلك قام المهندس القبطى سعيد بن كاتب الفرغاني ببناء جامع طولون وذلك بعد أن أقنع بن طولون بمقدرته على بناء عمودين فقط بدلاً من ثلاثمائة عمود وقد جاء ذكر أسم هذا المهندس فى كتابات البلوى جامع السيرة الطولونية ، ويعتقد أيضاً أنه هو نفس المهندس الذى أشرف على بناء قناطر طولون.

" ويشكك كريزول فى صحة هذه القصة ويعتقد أن استعمال الدعامات فى مسجد ابن طولون اقتبس من مسجد سامراء بالعراق ، لكنه أكد وجود التأثير القبطى على العمارة الإسلامية فى العصر الأموي ."(٢)
وكذلك فى منشآت قلعة الجبل " فيظن أن مخطط ديوان يوسف فى قلعة الجبل كان كنيسة حّولها صلاح الدين أو أحد خلفائه إلى جامع أو أن مهندساً قبطياً كُلف بإنشاء المسجد فأقتبس تخطيطه من تخطيط الكنائس المسيحية ."(٣)

فكان فى مصر ثمة تأثير متبادل بين الفنين القبطى و الإسلامى ،" فسمعنا عن فن قبطي – إسلامي فى الحفر على الخشب فى عهد الفاطميين دون أن تستطيع التمييز بين نصيب كل من الطرفين فيه . فلقد أخذ المسلمون الكثير من الأقباط فى أساليب الترتيب و الصنعة وفى الموضوعات الزخرفية و الطراز . وكذلك أخذ الأقباط الكثير من المسلمين إلى حد لا نستطيع أن نعد بعض أعمالهم ، بغض النظر عن موضوعها ، مظاهر مسيحية لفن إسلامي .
غير أن منتجات هذا التأثير المتبادل حافظت على سمات الفن القبطى عن طريق الحرية الواسعة فى التعبير و بالتخفف من المظهر الهندسى و الرتيب فى

---

(1) Cres well, (K.A.c) :" Coptic Inffuence On Early Muslim Architecture" In Bulltin de la Sacie`Te` D`Archealagie Co Pte , Vol. 5. 1939 , PP. 30 – 32 .
(2). Lbid , PP.30.
(٣) جومار : وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل ، ترجمة : ايمن فؤاد سعيد ، مكتبة الخانجى ، القاهرة سنة ١٩٨٨ م ، ص ٢٣٤.

الموضوعات الزخرفية ."(١)
وخلاصة القول أن الأعداد التى دخلت الديانة الإسلامية دخلت بكل ثقافتها الأدبية و الفنية ومن المؤكد أن هؤلاء كانوا رابطة الوصل بين الفن القبطى والفن الإسلامى "وأن العرب فى مصر لم يستطيعوا الاستغناء عن معونة الأقباط إلا حوالي القرن الرابع الهجري،حين عمّ الإسلام مصر وبعد أن تتلمذ العرب مدة طويلة فى مدرسة الصناع الوطنيين تلقوا فيها أسرار الصناعة ، و أصول المهنة."(٢)

أثر الفن القبطى على الفن الإسلامى :-

عندما فتح العرب مصر ، كان الفن القبطى مزدهراً وله أساليب و طرز و طابع خاص و يتطور بالتفاعل مع الفنون الأخرى المعاصرة ، و بالطبع فإن كل الفنون و العمارة القبطية التى وجدت قبل الفتح العربي أصبحت رصيداً حضارياً للفنون و العمارة الإسلامية مع مؤثرات الحضارات السابقة كاليونانية والرومانية والبيزنطية وغيرها من الطرز التى أثرت على الفنون القبطية تأثيراً متفاوتاً من حيث القوة أو الضعف ، وقد ساهم الفنانون و المعماريون من أقباط باقين على دينهم أو داخلين الإسلام بنصيب وافر فى بدايات العمارة و الفنون الإسلامية و امتدت مساهماتهم المباشرة حتى العصر الفاطمى فى مصر وربما بعد ذلك أيضاً ، وكان منهم من ساهم فى بناء العمائر الإسلامية خارج مصر فوصلوا إلى دمشق وسوريا و أورشليم ، و تحدثت بعض الروايات عن ذهابهم إلى المدينة واشتراكهم مع غيرهم من الصناع فى بناء المساجد، كما انتقلت العديد من العناصر المعمارية و الفنية القبطية للعمارة و الفنون الإسلامية ومنها ما أقتبسه المسلمون ثم طوروه بعد ذلك ، ففى المساجد مثلاً اقتبسوا المنبر من الأنبل والمحراب المجوف من الحنية الشرقية.كما أن **عمر بن عبد العزيز** حين أعاد تشييد الجامع النبوي فى المدينة عهد بناء جزء منه إلى معماريين من الأقباط ، بنوا فيه أول محراب مجوف فى الإسلام كما يذكر " ابن دقماق " و" المقريزى ". وفضلاً عن هذا فإن الأقباط أتقنوا استخدام القباب ، وقد يكون استخدامها فى عصور ازدهار العمارة الإسلامية فى مصر متأثراً بالطراز القبطى بعض الشيء ويجدر الإشارة إلى أن الجامع الطولونى كان مهندسه قبطياً كما سبق وأن ذكرنا.

أما عن الفنون المرتبطة بالعمارة مثل النقش على الخشب، ظهر التأثير القبطى واضحاً على الزخارف الإسلامية خاصة فى العصرين الفاطمى و الأيوبى ويعتبر العصر الفاطمى من سنة(٣٥٨ – ٥٦٧هـ) هو أول العصور الإسلامية فى

---

(١) ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن –٣- تاريخ مصر القديمة،دار المعارف سنة ١٩٧٦م، ص ١٤٧٤.

(٢) زكى محمد حسن : الفن الإسلامي فى مصر من الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولونى مج ٢ ، دار الرائد العربى ، بيروت - لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م ، ص ٨١.

مصر التى شهدت استعمال الأحجار بصورة كبيرة خاصة فى العمارة والتي بلغت من الدقة و المهارة وقوة الأحكام لتبدو كأنها قطعة واحدة من الحجر و تشهد بذلك الروائع المعمارية التى نراها فى باب زويلة – باب الفتوح – باب النصر – ومساجد الأقمر و الصالح و الحاكم . وكل هذا يظهر المهارة الفائقة فى استخدام الأحجار وزخرفتها . حيث أنها امتداد للعصور السابقة عليها كعهد الفراعنة ثم اليونان و الرومان ثم العصر القبطى و الإسلامى ." كما أستمر استخدام الزخرفة على الجص و كانت منتشرة فى العمارة القبطية و اتخذ الفنان المسلم نفس الموضوعات الزخرفية النباتية و الطيور و الحيوانات التى استخدمها الفنان القبطي بكثرة ."(١)

فربما انتقلت الزخارف و بعض التأثيرات القبطية إلى الفنون الإسلامية أو على الأقل تفاعلت معها و تطور الاثنان معاً بحيث انتشرت هذه النوعية من الزخارف فى العمارة و الفنون القبطية و الإسلامية وربما قام بصناعتها نفس الصناع و الحرفيين من المسلمين و الأقباط و يذكر كريزول: " أن الزخارف الرائعة فى قصر المشتى و قاعة المقابلات أو العرش ذات الحنية الثلاثية و الشكل البازيليكى تعود أيضاً للصناع و المعماريين الأقباط ." (٢)
" و مما لا نشك فيه أن الفن القبطى قد أثر فى الأعمال الإسلامية الأولى فى مصر و خارج مصر ومن المؤكد أن عدداً من الصناع الأقباط قد اشتركوا فى بناء قبة الصخرة والمسجد الأقصى بالقدس و مسجد دمشق الكبير ، قصر المشتى قرب عمان . وكذلك فى الزخارف التى دخلت فيها وحدات قبطية عديدة."(٣)

ونذكر بعض تأثيرات الفن القبطى على الفن الإسلامى ، فقد روى الأرزقى فى كتابه " أخبار مكة " " أن سادة قريش لما هموا بإعادة بناء الكعبة استعانوا بنجار قبطي أسمه باخوم ، و أنهم زوّقوا أسقفها وجدرانها و جعلوا فى دعائمها صور الأنبياء و الملائكة ، وكان من بين هذه الصور صورة إبراهيم عليه السلام و صورة عيسى بن مريم و أمه عليهما السلام ."(٤)
كما أن خلفاء الدولة الأموية الذين تولوا الحكم سنة (٦٦١ : ٧٤٩ م) جلبوا مواد

---

(١) إسحق دانيال عبده:النحت القبطى ومدى تأثيره على فن المجسمات الإسلامية فى مصر رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة– جامعة حلوان،سنة ١٩٨٨م، ص٩٩.

(2) Cres Well : (K.A.C) :" Coptic Inffuence On Early Muslim Architecture" , OP. cit, P. 37.

(٣) مصطفى شيحة : دراسات فى العمارة و الفنون القبطية ، وزارة الثقافة ، هيئة الآثار المصرية، سنة ١٩٨٨م ، ص ١٤٥.

(٤) ثروت عكاشة : التصوير الإسلامى – الديني و العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر- اليونسكو ، سنة ١٩٧٧م ، طبعة أولى ، ص ١٢.

البناء و استقدموا مهرة الصناع من شتى الولايات لإقامة المساجد والقصور ورحل الكثير من الفنانين المصريين للعمل فى تعمير بيت المقدس و دمشق ومكة، وكان هؤلاء الفنانين من الأقباط ، و أتبع العباسيون (٧٤٩ - ٩٤٥ م) نفس التقليد فى استجلاب مواد البناء و الصناع المهرة من مختلف الأقاليم .

و المنحوتات القبطية معروفة لنا ، ففى مراحلها الأولى امتازت بتأثرها بالفن الإغريقي و الروماني و الهيللينستى ثم ما لبثت أن حلت العناصر القبطية الوطنية فيها تدريجيا ًومن ثم أقتبس المسمون بعضاً من زخارفها و طوروها . وقد ظهرت الزخارف القبطية فى أساليب النحت بما يعد من أهم خصائصه حيث مثلت ذات مستوى واحد و تكسو السطح جميعه ، و تنتظم فى خطوط عمودية على الخلفية الغائرة ، و يحل الكثير منها محل محاكاة الطبيعة فى الفن الهيللينستى، ويظهر هذا فى إفريز من الحجر الجيري شكل (١٠١) وقد حلى بزوج من التفريعات النباتية يخرج منهم فروع النبات لتكون دوائر حولها أشكال لحيوانات، ويعطى هذا الأسلوب تأثيراً زخرفياً كبيراً مستمداً من التباين بين الظل و الضوء، وقد أقتبس الفنان المسلم هذه الطريقة و تطورت بفضلهم تطوراً كبيراً . "وكذلك قام الأقباط بإبداع نظام زخرفى لنماذج الأشكال الهندسية ولكن باستخدام زخارف حية كالحيوانات،النباتات،والزهور وكذلك الأشكال الآدمية كشكل (٢٩٢) وهى طارة على شكل طبلة الأذن وعليها زخارف حية كالحيوانات، و تأثر بذلك الفنان المسلم وأثرى زخارفه بأشكال هندسة بداخلها الزخارف الحية." (١)

كما تأثر الفن الإسلامى أيضاً بالزخارف القبطية المحفورة على العاج والمجوهرات والبرونز كذلك طريقة نحت الحشوات المحلاة بفروع العنب الزاخرة بأشكال الحيوانات والطيور إذ يبدو النحت فيها غائراً فتظهر وكأنها مفرغة.

ومميزات الفن القبطى لا تبدو فى المنسوجات أو التحف الخشبية أو العاجية بقد ما تبدو واضحة فى نقوش الأحجار و زخارفها لأن هذه النقوش الحجرية لم تحتفظ بكثير من الأساليب الفنية الوثنية. ولا غرو فقد كانت التماثيل و النقوش على الحجر عند الأقباط فناً دينياً قبل كل شئ ، أزدهر فى الكنائس والأديرة ولم تطغ عليه الأساليب الفنية الكلاسيكية التى احتضنتها الإسكندرية بل استمد عناصره من شتى المنتجات الفنية فى أقاليم البحر المتوسط ولا سيما فى الشام و كان أبعد من الفن البيزنطى عن روح الفن الكلاسيكي و أساليبه . ويبدو فى هذه المجموعة من الزخارف المنحوتة على الحجر اتجاه الفنون المسيحية

---

(1) Germain Bazin : " Aconcise History of Art, Thames And Hudsan. " London , 1958 , P. 205 . P 206.



شكل (٢٩٢)
طارة علي شكل طبلة الأذن - من منزل " Kubatchi" -
القرن (١٣-١٤ م) - واشنطن

القديمة إلى ترك التماثيل المستقلة الكلاسيكية والإقبال على نحت الزخارف نحتاً عميقاً .

" كما يبدو فى هذه المجموعة تطور فن النحت القبطى منذ بدأت أساليبه فى الظهور فى القرنين الرابع و الخامس الميلاديين إلى أن أتخذ شكلها النهائي و ظهرت واضحة فى الأديرة القبطية فى النصف الثاني من القرن الخامس وفى القرن السادس ، وقد كتب دريوتون وصفاً دقيقاً لفن النحت و الفنون التطبيقية يقول فيها : ومن بدائع النقوش المنحوتة زخارف من واجهة بابين من الخشب كانا فى مسجد دشلوط و أنهما يرجعان إلى القرن السادس الميلادي ."(١)

لكن زكى محمد حسن يرجح أن يكون نسبة تلك الزخارف إلى القرن الثاني عشر الميلادي و كذلك يفسر الزخارف القبطية الواضحة فى بعض أجزائها برغبة الفنان فى تقليد عناصر زخرفية من الآثار القديمة .
فقد ظل الفن القبطى مخلص للخط العام للأشكال الطبيعية والموضوعات المتأغرقة .

ففى عهد الأمويين(٦٥٨ ـ٧٥٠م)

أخذ الأمويين الكثير من الفن الساسانى المتأثر تأثيراً كبيراً بالتأغرق خلال عهدهم ، وذلك خلال أول فتح لهم فى فارس ، وهذا يوضح التطابق الحقيقي بين فنهم وفن الأقباط فى تلك المرحلة حيث أتجه الأقباط للأشكال الطبيعية على الرغم من طرازهم "الخشن" كما تمسكوا بالموضوعات المتأغرقة ، و بالرغم من أن العناصر فقدت تفصيلاتها سواء فى الوحدات الزخرفية النباتية و الحيوانية و البشرية . و حطمت التوازن المثالي إلا أن الفنانين استطاعوا تحقيق ترتيب العناصر و التباين الفاصل بين الكتل ، ولقد عنوا بالرشاقة فى هذه المرحلة مما يدعوا إلى التسليم بأنه كانت ثمة عودة إلى حد ما إلى الطبيعة المائلة إلى التأغرق.
و انه تم استدراك ذلك بإلغاء التفصيلات والرتابة فى الوحدات على غرار ما حدث فى المنجزات الإسلامية فى عهد الأمويين .

ومن الأعمال المنتمية إلى هذا العهد مجموعة من الوحدات الزخرفية فى دير سقارة و دير باويط إلى جانب أشكال إنسانية بالنحت البارز أو التصوير تفيض حيوية . فهناك قطعة من البرونز فى المتحف القبطى بالقاهرة تمثل سيدة تقف متقاطعة الساقين دون اكتراث بالوضعه التى تتيح لها الحركة شكل (٢١٢) و نجد الاهتمام بتوازن الكتل وهى من مميزات هذه المرحلة القبطية .

---

(١) زكي محمد حسن : معرض الآثار القبطية ، ديسمبر ١٩٩٤ م ، ص ١٩٩ .

وفى عهد الطولونيين(٨٦٨-٩٠٥م)

كان هذا الاتجاه الزخرفي الخاضع إلى حد ما لتأثير الأمويين قد هيأ الفن القبطى لتبنى السمات الخاصة بفن الطولونيين فغدت الكتل تتعارض و تتجاوب . و تفسر لنا صلات الطولونيين-الذين لهم حظ ما من الاستقلال ببيزنطة اثر هذه العاصمة المسيحية فنجد الشخصيات ترتدى أردية بيزنطية فضفاضة .

أما فى عهد الفاطميين(٩٦٩-١١٧١م)

فقد ظلت الصلات قائمة مع بيزنطة فى عهد الفاطميين و نجد هذا فى الحفر على الخشب المحفور فى زخرفة الأبواب و الأفاريز فى عدد كبير من الكنائس لا سيما كنيسة القديسة بربارا بالقاهرة ، و التى لا تختلف كثيراً فى طرازها عن الفن الإسلامى .

فهذا التداخل بين الفنين أظهر رسوم غاية فى الدقة تحتفظ بتلاعب منسق فى التكوينات ، فأضفت جاذبية لا يمكن إنكارها على التعشيقات التى هى ذات طابع فيه غلو فى الزخرفة .ولم تعد ظروف الأقباط بعد الفاطميين تتيح لهم التجديد إلا بالقدر الذى يتيحه لهم الاتجاه الشائع الذى كان يؤدى حتماً إلى استنفاد الموضوع. لكن هناك تقنيات ظلت تحمل طابعهم لبضعة قرون مثل صناعة البرونز والفضة،كما استمرت بعض الأعمال مطبوعة بروحهم كالتصوير و صنع الأيقونات التى ظهرت فى القرن السادس عشر ثم أمتد بها الأجل حتى القرن الثامن عشر مع التأثر إلى حد ما بالفن الإسلامي ، و قبل أن يغلب على الأيقونات القبطية الطراز البيزنطي إلا بآخره .

" و كثيراً ما جمع الأقباط التوريقات مع الزخارف الهندسية المتشابكة و المتداخلة فكونوا مزيجاً مميزاً أبعده عن الفن الهيلليني ، و اقتبسها الفنان المسلم و طورها و تأثر برسوم الأشكال الآدمية و الحيوانية مع النبات أو بدونه ، لتظهر فيما بعد بأسلوب خاص ، كما تأثر بمشغولات العاج و المجوهرات والبسط ، كذا أسلوب معالجة الأشكال التصويرية ، و إن كان الفن القبطي لم يفقد شخصيته ، و إنما سار جنباً إلى جنب و ازدهر سوياً ." (١)

أما عن النحت علي الخشب فكان للأقباط السبق في صناعة النجارة و الحفر و النحت علي الخشب ، و تعلمها المسلمون الفاتحون و تفوقوا على معلميهم في هذه الصناعة ، و نظراً لما عرف عن الفاطميين من التسامح الديني ، فقد رأينا في الكنائس القبطية مثل الزخارف التي نراها علي الخشب في المساجد

---

(١) أحمد عبد العظيم جاد : ملامح التحوير في الفن الإسلامي و مدي تأثيرة في النحت المعاصر ، رسالة دكتوراه مقدمه الي قسم النحت بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان سنة ١٩٨٨ م، ص ١٢.

و الأثاث الإسلامي ، و من أهم التحف التي ترجع إلى بداية العصر الإسلامي : حجاب الهيكل في كنيسة القديسة بربارة بمصر القديمة ، و نري الحشوات فيه مركبة علي جانبي هذا المدخل في تناظر و تقابل ، و الزخارف المحفورة في حشوات الحجاب متنوعة الموضوعات ، و قوامها فروع نباتية تقوم بينها صور آدمية أو نقوش أو حيوانات . أما الركنان ففي وسط كلاً منهما دائرة تضم نحت فارس يصطاد بالباز و فوق رأسه عمامة و علي قبضة يده طائر جارح علي أهبة الانطلاق شكل (٢٠٤ أ-٥) . بينما نري في حشوات الباب نقش صيادين و مع كل منهم الباز الذي يصطاد به و الطائر الذي اصطاده . و في الجزء السفلي من كل حشوة نحت إناء تخرج منه الفروع النباتية الملتوية و يحف به من الجانبين وعل شكل (٢٠٤ د-١).

و من الموضوعات الزخرفية التي نراها محفورة في الحشوات الأخرى نحت صراع بين أسد و إنسان و نحت سلطانية تخرج منها فروع نباتية فوقها لبؤتان تولي كلاً منهما الأخرى ظهرها ، و فوق اللبؤتين طاووسان متواجهان شكل (٢٠٤ أ-٣) . كما نري علي حشوات أخرى رسم أسد ينقض علي وعل لافتراسه شكل (٢٠٤ و) ، كذلك رسم موسيقيين يعزفان على العود و حولهما أشخاص يرقصون رقصاً إيقاعياً شكل (٢٠٤ هـ) ، و قد روعي في نحت الأشخاص تقابل دقيق . و من الرسوم الغريبة المنحوتة في بعض تلك الحشوات مناظر قتال بين فارس و رجلين يهجم أحدهما عليه من خلفه و الأخر من أمامه . و طريقة نحت هذين الرجلين تذكر بالنحت البارز علي المعابد المصرية القديمة و بالتماثيل الفرعونية شكل (٢٠٤ أ-٢) . و نلاحظ أن بعض المنحوتات الآدمية في حشوات الحجاب فيها من الدقة و صدق تصوير الطبيعة . و أسلوب نحت هذا الحجاب واكب أسلوب النحت في العصر الفاطمي و الذي حدث فيه تطوير في إضافة الحيوان و الإنسان إلى الأشكال النباتية حيث كان هذا الأسلوب ممتزجاً بأسلوب العصر الفاطمي و الذي كان الصانع و الفنان القبطي دعامة أساسية في تطوير هذا الفن .

و يظهر هذا في إحدى الحشوات حيث نجد الغزلان تمرح وسط النباتات التي تحددها في شكل جامات دائرية شكل (٢٠٤ أ-٦) و يظهر أسلوب النحت دقة وصف الحيوان في حركته و تشكيل جسمه بقفزاته الرشيقة ، و قد أخذ الفنان المسلم هذا الأسلوب في تفصيلية من أحد أفاريز بيمارستان قلاوون شكل (٢٩٣) بنفس المعالجة تقريباً حيث ترتفع رأس الحيوان و قرناه بوضع أفقي متمشية مع التفريعات النباتية كما في حشوات الحجاب مؤكده استخدام الفنان المسلم نفس الأسلوب بينما تمتد أرجل الغزال أمامية عابثة بالفروع النباتية في كلا الشكلين . و قد استبدل الفنان القبطي في بعض الأحيان وضع الصليب بأسلوب رمزي داخل الجامة مكان التشكيلات الحيوانية كدلالة علي تمثيل الروح داخل الحشوات

وتأكيداً لهويته علي حين غيّر الفنان المسلم من وضع الصليب بوضع أشكال آدمية إظهاراً للروح التي كانت تسود حفلات القصور الفاطمية من رقص و غناء و طرب و صيد مع التشكيلات النباتية كما حدث ذلك في الحشوات التي تحتوي علي أشكال آدمية في هذا الحجاب كمناظر الرقص و الطرب و الصيد ، و قد عولجت الأشكال بأسلوب دقيق يظهر تفاصيل و حركية التشكيلات و الملابس بنفس أسلوب المعالجة التي عولجت بها التشكيلات النحتية في العصر الفاطمي تماماً ، فمن خلال جلسة العازفين المتأهبة و الحركية الواضحة في ضرب الدف و تبادل الأيدي في العزف علي الناي و الهيئة التي يجلس بها العازفون حيث ترتفع الركبتين ليستند عليها المرفقين في العازف و حركة الدف الجانبية و تخطيطات الثياب قد مثلت في الشكل رقم (٢٩٤) ببيمارستان قلاوون . كما امتد هذا الأسلوب إلى النحت علي العاج كما يتضح في شكل (٢٩٥) .
و إن كان الفنان الفاطمي قد أدخل كثيراً من زخارف الثياب و طياتها و تفصيلات العمائم لإظهار توحد الأسلوب المتمثل في كثرة الزخارف النباتية المحيطة مردداً اياها في داخل الشكل النحتي ، بينما كان اهتمام الفنان القبطي بالتفريعات النباتية علي حده ليُظهر المنحوتات كقيمة متفردة بحد ذاتها لتكون واضحة داخل هذا الغني و الثراء المحيط بالأشكال النحتية .

و يتضح من أسلوب النحت اهتمام الفنان القبطي بالنباتات كتشكيل محيط حيث أن الإطار الخارجي للإفريز محاط بالتفريعات النباتية كإطار منفصل بخلاف النباتات التي تتداخل مع الأشكال النحتية ، و علي غراره سار الفنان على نفس المنوال كما هو واضح في الشكلين السابقين . و يمكن القول بأن امتداد الأسلوب من العصور السابقة مع تطويره ليتماشى مع العصر كان مرجعه إلى خصوبة البيئة المصرية التي كان النحت من أهم سماتها و قد توارث الفنان المصري هذه الأساليب مطوراً إياها حسب مشيئته دون مراعاة للتطورات السياسية . فقد ظهر منهجه الاجتماعي لإظهار البيئة التي يعيشها على سطوح منحوتاته و بدقته المعهودة ليؤكد صدق انفعالاته تجاه الأحداث سواء كان قبطياً أو إسلامياً فهو في بيئة مصرية ، و هذا أيضاً يتفق مع ما ظهر في عصور الوجود اليوناني و الروماني في مصر فقد ظهرت بعض التأثيرات السطحية في ملامس السطوح و تشكيلات الوجوه و الأبدان و بدت واضحة الغرابة عن البيئة المصرية و أسلوب النحت و سرعان ما نبذها الفنان المصري لعدم ملاءمتها مع طبيعته . فلا شك بأن المصري أحب بيئته حباً عميقاً بما فيها من طير و حيوان و نبات ، و هذا الحب لهذه الطبيعة أكسبه نظرة واقعية مدققة ، يدرك بها التفصيلات و الخصائص المميزة إدراكاً واعياً .

" و ما من شك في أن الواقعية في الفن المصري تختلف عن الواقعية في الفن الإغريقي : فهي في الفن المصري واقعية كونية هندسية ، و في الفن



شكل (٢٩٣)
حشوة خشبية عليها نحت بارز يمثل وعلاً - مصر - القرن الخامس الهجري

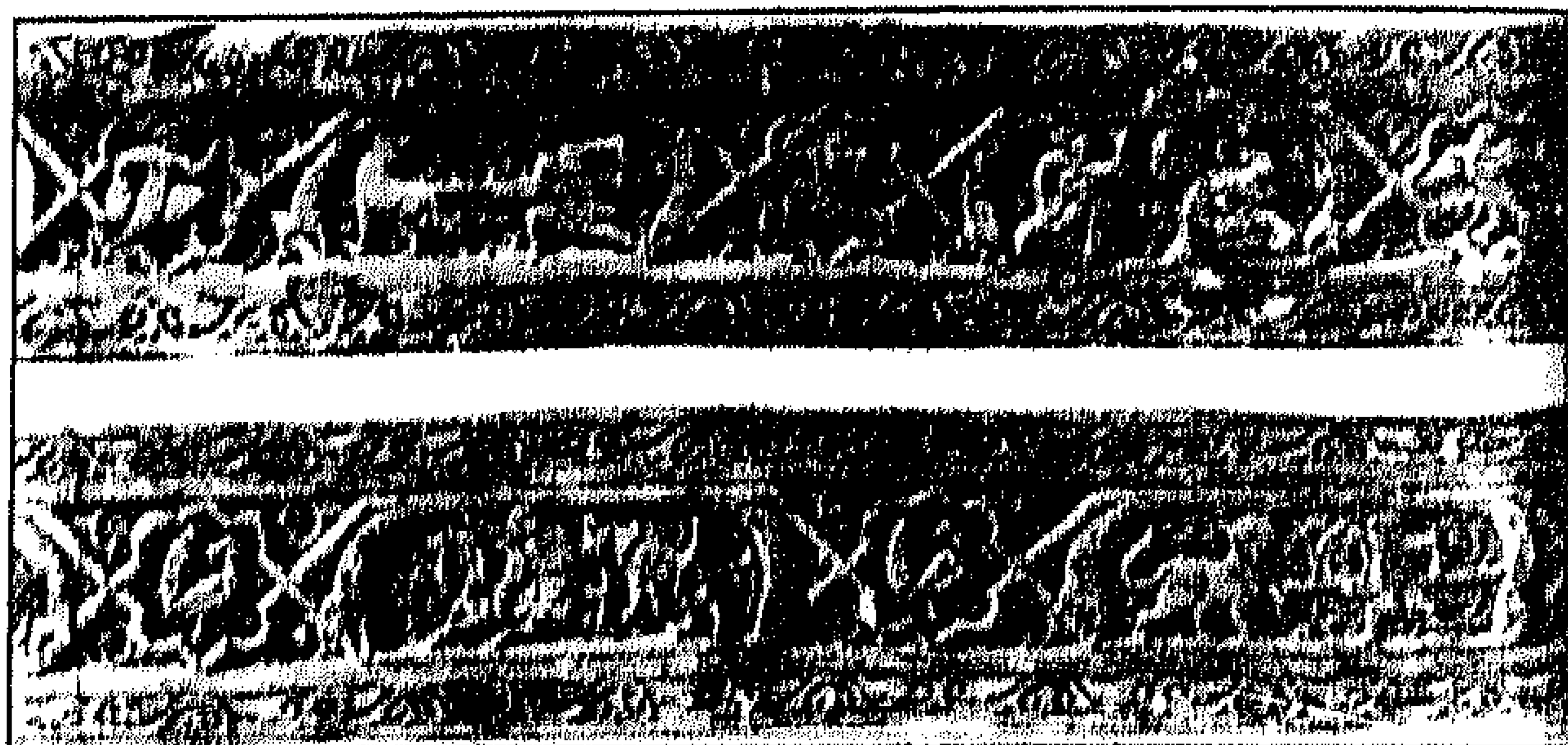


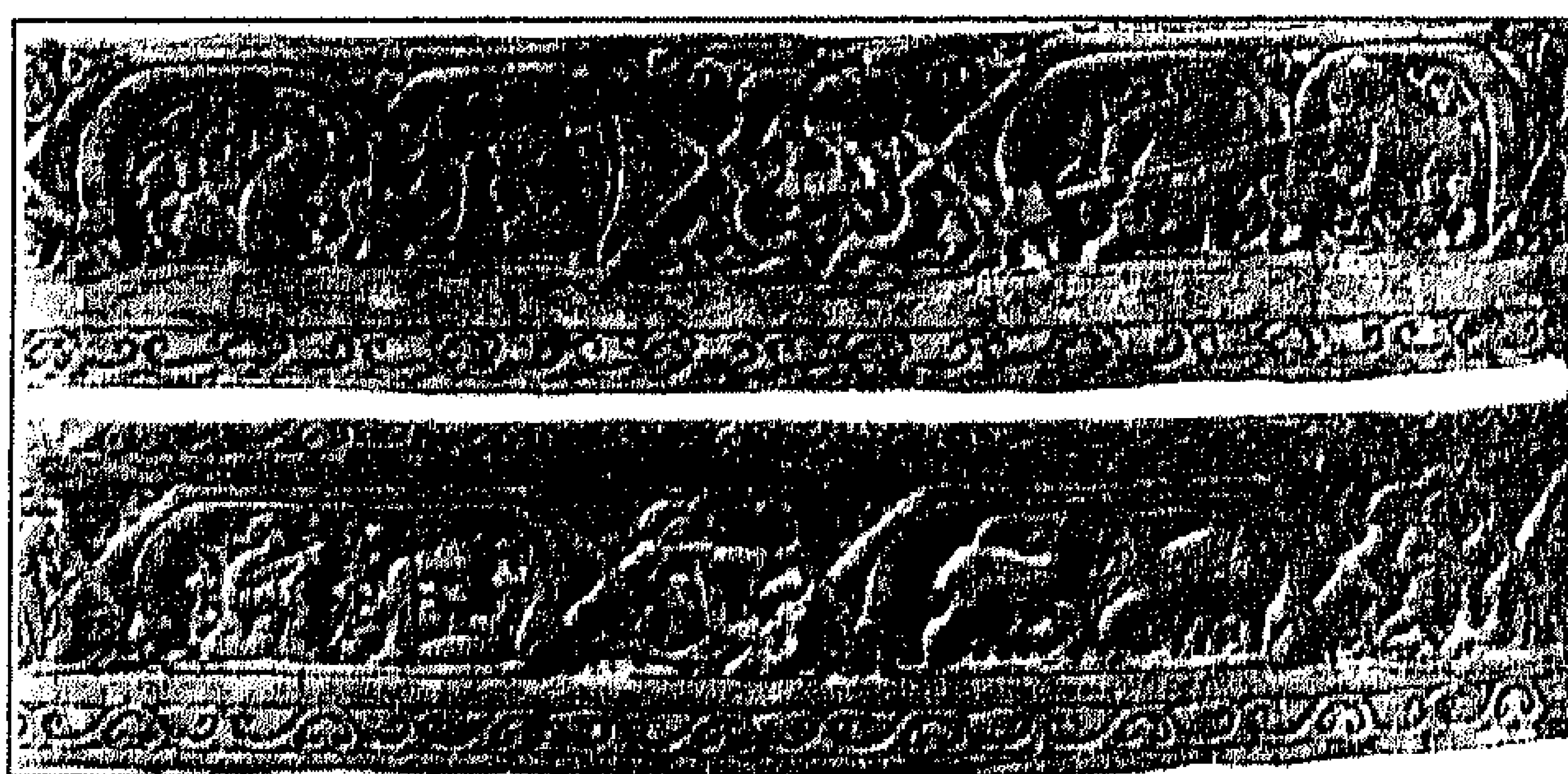




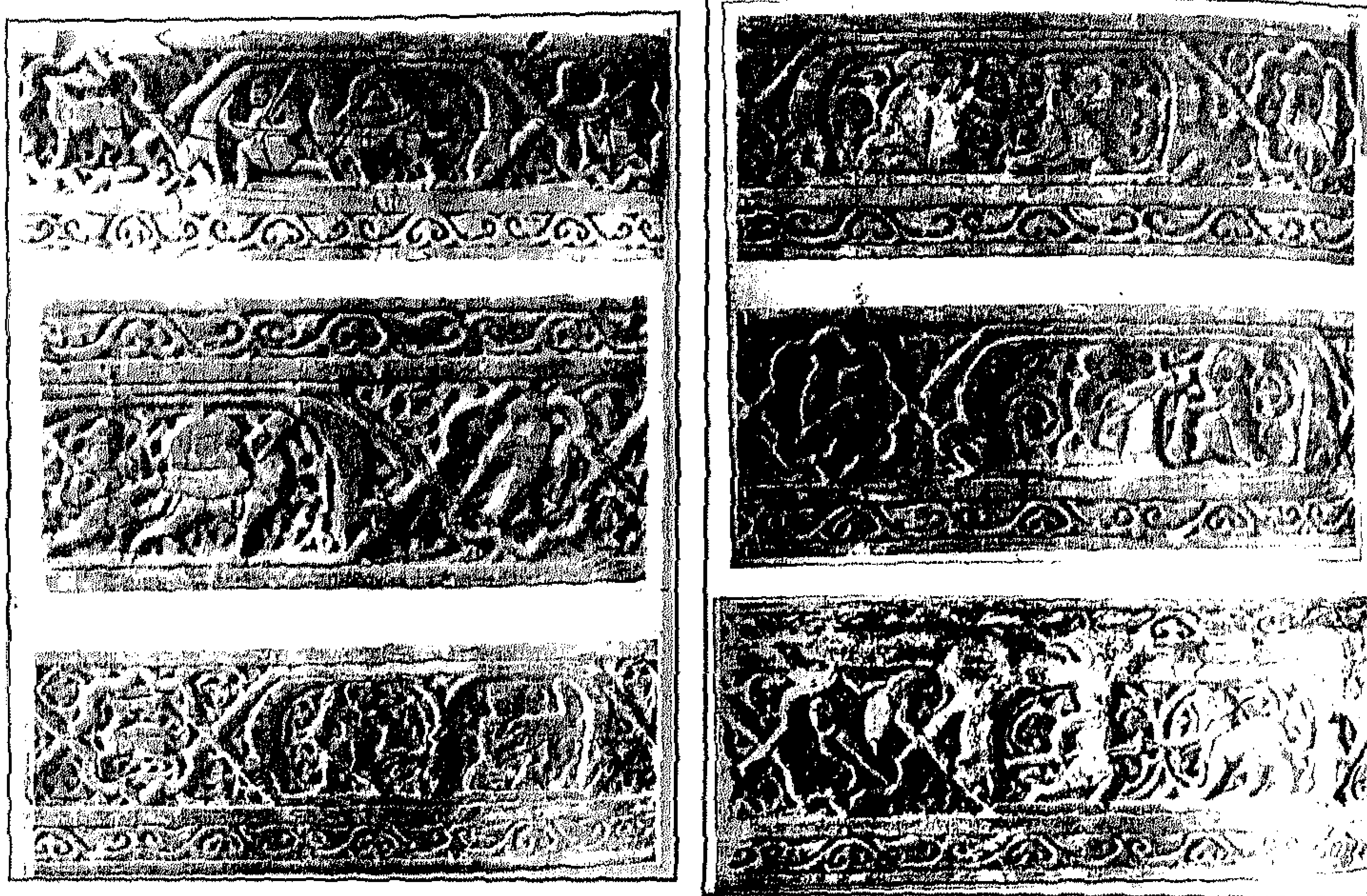
شكل (٢٩٤)
مجموعة أفاريز من الخشب عُثر عليها في بيمارستان قلاوون - القرن العاشر الميلادي - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

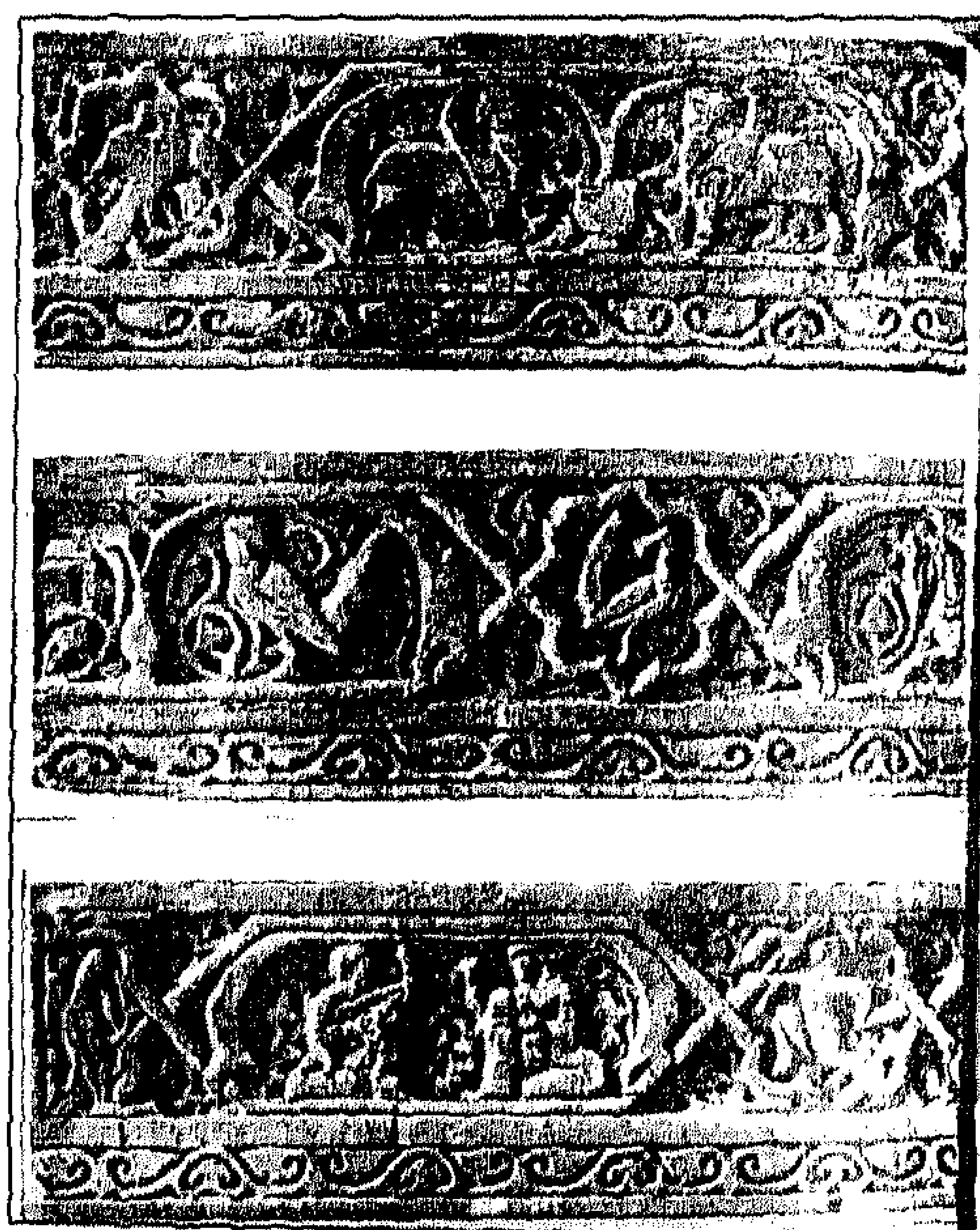




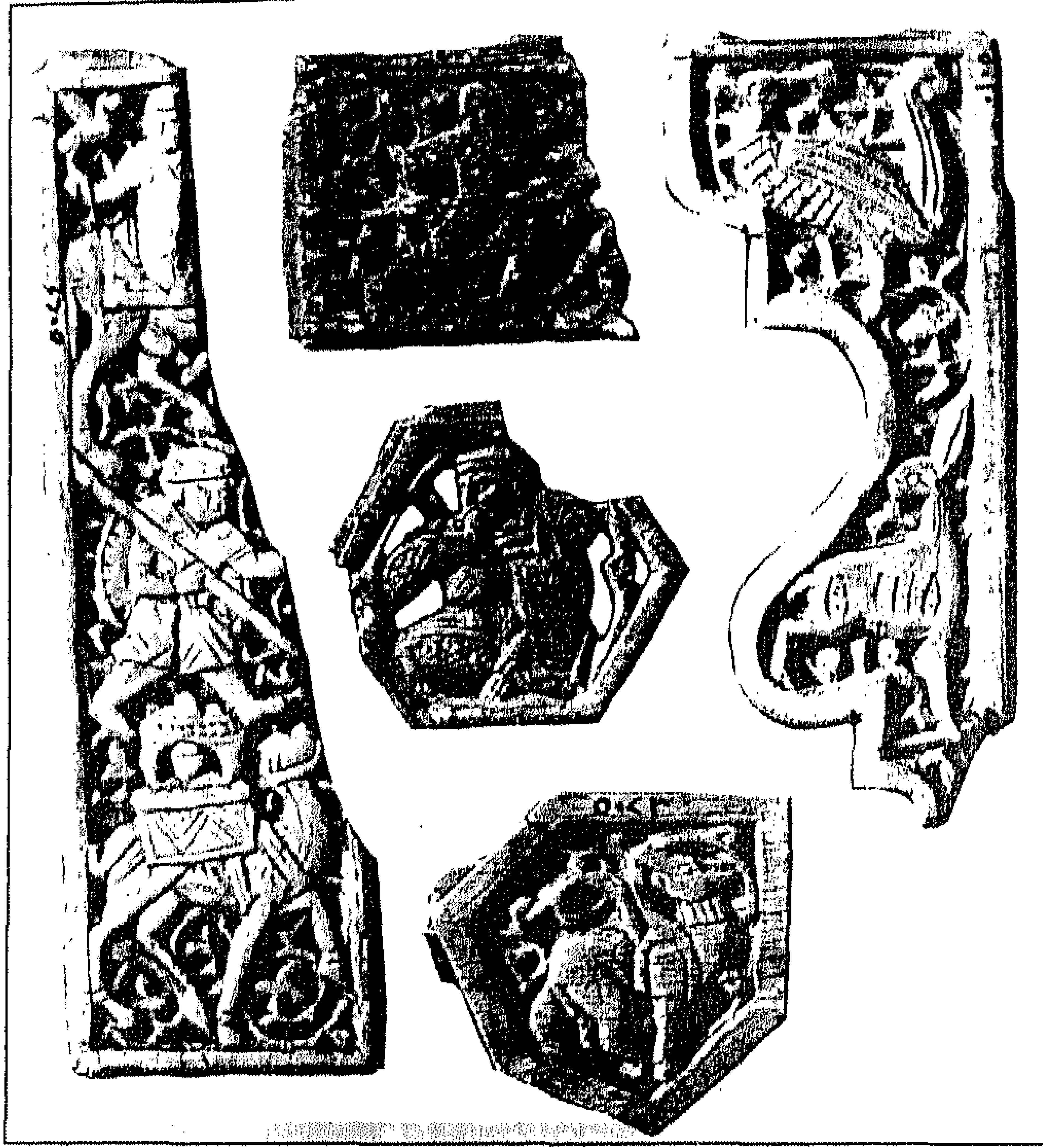


أجزاء تفصيلية من بيمارستان قلاوون





أجزاء تفصيلية من بيمارستان قلاوون



شكل (٢٩٥)
قطعة من العاج منحوت عليها زخارف نباتية و أشخاص منها الصائد بالباز "بازدار" ، عسكري مسلح برمح " بيدق" ، و صور حيوانات و جمل يحمل هودجاً و صور أرنب و طاووس و غزالة ، عُثر عليها في أطلال الفسطاط - القرن (٥هـ-١١م) - المتحف الإسلامي بالقاهرة



شكل (٢٩٦)
جزء من حاجز خشبي - مصر من العصر الفاطمي -
القرن الحادي عشر الميلادي - متحف الميتروبوليتان

الإغريقي واقعية فردية محددة ، فعلي الرغم من أن الفنان المصري يدقق في رسم الحيوان والنبات والطير ليؤكد خصائصها الذاتية ، فأنه أيضاً كان يكيفها تكيفاً زخرفياً ، ويستبعد كثيراً من التفصيلات بالوصول إلى طابع نقي وبليغ ، كما أن تأكيد الخط الممتد إنما هو رمز صوفي للاتجاه المستمر نحو الحياة الأخرى المقدرة على الإنسان المصرى والتي هي غاية أماله وشوقه ." (١)

وقد ظهر هذا الاتجاه واضحاً كما قولنا فى الأفاريز السابقة والتى أمتد أسلوبها بعد ذلك فى العصر الإسلامى الذى وضحت ملامحه تماماً فى الفترة الفاطمية . وقد عثر على بعض القطع التى تعود إلى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين ، وأساس الزخارف فيها الوريدات ذات المركز الواحد والأشكال المجنحة والوريقات ذات الثلاثة فصوص،وبعض أشكال الطيور والحيوانات بين الأوراق وينطبق هذا الكلام على حشوة بالمتحف الإسلامى حيث تظهر الحشوة تفريعات نباتية تخرج من تشكيل رئيسي على هيئة إناء زخرفي فوق أكمة من النباتات تتفرع إلى دائرتين نباتيتين تحيطان بتشكيل حيواني فى كلا الجانبين لحصانين مجنحين يتمثل فيهما أسلوب المعالجة الزخرفية من حيث خطوط الأجنحة وتشكيل ملامح الوجه والأرجل وامتزاج النباتات بالذيل والأرجل والأجنحة فى تكوينات ملتفة وهذا يبين الأسلوب المتبع فى التجريد وإخراج الحيوان والنبات من الصورة الطبيعية إلى صورة متمثلة فى ذهن الفنان شكل(٢٩٦) .

ومن التحف القبطية فى العصر الفاطمى سياج خشبى فى كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة ، ويتألف من رسوم فروع نباتية تقوم بينها رسوم حيوانات أو شارة الصليب أو رسوم هندسية متشابكة ومفرغة ، شكل (٢٠٣) .
وفى العصر الفاطمى أيضاً وجدنا ألواح خشبية فى ضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون وبيمارستان قلاوون ، وهى تضم رسوم مطربين ومطربات وعازفات على آلات موسيقية وراقصين وراقصات ومناظر قتال ورسوم صيد أسد وغزال وبط وحيوانات وطيور مختلفة مثل الباز والتيس والطاووس فضلاً عن رسوم الحيوانات الأخرى .

" وأغلب الباحثين يجمع على أنه من أهم الاختلافات بين النقش فى الأخشاب فى الكنائس القبطية وفى الأماكن الإسلامية فى نفس العصر هو أن الفنان القبطى لم يتحرج من رسم المناظر الآدمية والحيوانية وأشكال الطير بعكس الفنان فى المبانى الدينية الإسلامية الذى يمتنع عن رسم المناظر المماثلة ، ونجده بدلاً من ذلك يركز على الأشكال النباتية والزخارف الهندسية والكتابية وبغرض زخرفى فقط ، كما أن الفنان القبطى كان يرسم هذه الأشكال ويدخلها فى

---

(١) أبو صالح الألفى : الفن الإسلامى ، طبعة ثالثة ، دار المعارف بالقاهرة ، ص٣٨،ص٣٩.

العمارة القبطية بغرض الرمز إلى موضوعات دينية وعقائدية فيما يعرف بالرمزية فى العمارة والفنون القبطية ، ويتفق مع هذا الرأي مصطفى شيحه الذى ذكر عدداً من أمثلة الأحجبة فى كنائس مصر القديمة يعود معظمها للعصر الفاطمى ، ويرى أن الأسلوب المتبع فى العديد من زخارفها يتفق مع الأسلوب الفنى المعروف فى المنتجات الإسلامية الأخرى برغم وجود بعض أشكال الحيوانات والطيور والأشكال الآدمية فيها ."(١)

وهناك أيضاً موضوعات تصور صيد الحيوانات شكل (٩٩) بالمتحف القبطى تمثل صراعاً بين حيوانات الغابة ، " وقد أظهر الفنان القبطى مهارته العالية فى التعبير عن الحركة القوية والسريعة وإظهار قوة الأسد وتأثيره المخيف على باقى الحيوانات ويظهر فى اللوحة جهة اليسار الأسد فى الجانب العلوى ينقض على غزال صغير مفترساً إياه بمخالب قوية ، كما يقبض بفمه على قدم غزال أخر كبير ويلتفت الغزال نحو الخلف مرتعباً من هول المفاجأة ويجرى الأسد خلفه.ويلاحظ فى هذه القطعة أن حجم رأس الأسد لا يتناسب مع جسمه."(٢) أما أسفل القطعة فنرى أسداً أخر يلتفت خلفه نحو حيوان صغير فى زاوية القطعة السفلى، وتصور القطعة ثلاثة حيوانات أخرى فى حركات سريعة فى حين يمتلئ كل فراغ على اللوحة بأوراق الشجر العريضة للإيحاء بجو الغابة . فالحيوانات نحتت بشكل غير مألوف إذ نرى العيون شديدة الأتساع ، والأذن لدى جميع الحيوانات والشفاه أيضاً وخصلات الشعر على صدري الأسدين حورت لتصبح أوراق شجر واضحة . ويتتابع التحوير ليشمل أرجل الحيوانات لتكون أوراق شجر عريضة تشبه أوراق الأكانتس ويرجع تاريخها إلى القرن السابع الميلادى .

فاستخدام الحيوان فى الفن المصرى كان عنصر زخرفى شائع حيث استخدم كرمز دينى ، وهكذا فإن الفنان القبطى تأثر بالفن المصرى وتناول الحيوان فى موضوعاته وأنتج منه الكثير ، إلى أنه لم يعر اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة بل ركز اهتمامه على الأساسيات البسيطة كما أنه أبتعد عن التجسيم ومحاكاة الطبيعة . وبهذا يكن الفنان القبطى تميز بالتركيز على الخصائص الأساسية بالحيوان والطير الذى يرغب فى إدماجه داخل موضوع فنى كي يستخرج منها أساسيات الملامح بمنظور جانبى ، وقد ظهر جزء من التأثير بمعالجة نحت الحيوان فى الفن الإسلامى خاصة فى تمثيل الشعر بأوراق الشجر المثلثة كما هو واضح فى شكل (٢٩٧) وهو يمثل أسدان متناحران ، ونرى فيهما أن الفنان قد استعار فى تحوير خصلات شعر رأس الحيوان بشكل أوراق الشجر

---

(١) مصطفى عبدالله شيحة : دراسات فى العمارة والفنون القبطية ، هيئة الآثار المصرية – القاهرة ، سنة ١٩٨٨م ، ص١٣٠،ص١٣١ .

(2) Pauty : "Bois Sculptes D`Eglises Coptes" (Le Caire 1931) . XI II .P.2.

من الفنان القبطي ، كما أن الفنان المسلم قد نحت العين بنفس أسلوب التحزيز دون اللجوء إلى محاكاة الشكل الطبيعي في تشكيلها مثل الفنان القبطى ولو أن رأس الأسد فى المواجهة حيث تظهر العينين كاملتين بوضوح . وهناك قطعة أخرى قبطية تشبه هذه المنحوتة الإسلامية شكل (٢٩٨)

وكذلك هناك قطعة أخرى من العاج من إحدى الصناديق التى كان لها تأثير بالفن القبطى شكل (٢٩٩) وهى من كاتدرائية بابليون ويظهر فيها رجل له لحية تدل على أسلوب المعالجة القبطية ، وهناك أسدان من أسفل ، ويحيط بالمنظر عامة جامة زخرفية مع نباتات مورقة والتعبير نمطي يشوبه الجمود وإن كان يعود بنا إلى بدايات الفن الفاطمى المتأثر بالفن القبطى فى معالجة الشخص وملابسه بينما نجد معالجة وجه الأسد تكاد تكون متقاربة كنحت العين والفم بينما لبدته متماثلة تماماً مع لبدة الأسد فى النحت القبطى .
أما عن نقوش الصيد فكثيرة وتشمل الصيد بالباز وصيد الأسد مع ركوب الخيل تارة أو حين يهجم الصياد عليه وهو راجل يشهر سيفه ويحتمى بترسه ، كما يوجد نقوش للطيور والتيس والطاووس فضلاً عن الحيوانات الخرافية . ومعظم هذه الألواح محفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة .

وعن صناعة العاج التى اشتهرت بها مصر فى العصور القديمة ، وفى العصر القبطى وبعد الفتح العربي ، ظل الصناع من الأقباط أو ممن اعتنقوا الإسلام يحترفون تلك الصناعة ، وظهرت زخارفها بأشكال الطيور والحيوانات والصور الآدمية وكذلك الزخارف الهندسية والنباتية ، ولا تزال للأقباط فى صناعة العاج وزخرفته مهارة عالية ولاسيما فى أسيوط وبعض بلدان الوجه القبلى .
وقد أستعمل العاج فى تطعيم التحف الخشبية أى تزيين سطح الخشب بقطع صغيرة منه تجمع معاً وتلصق على هيئة أشكال زخرفية وقد كانت هذه الطريقة معروفة قبل ظهور الإسلام وظهرت متبعة فى العصر الإسلامى ، وقد كشفت حفائر الفسطاط عن قطع كثيرة من العاج تزدان بزخارف شبيهه بالزخارف القبطية ترجع إلى أوائل العصر الإسلامى .

ومن التحف العاجية الإسلامية التى يتضح من خلالها التأثير القبطى الحشوة رقم (٥٠٢٤) المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة شكل (٢٩٥) ويرجع تاريخها إلى العصر الفاطمى ، وتمثل المنحوتة صياد بالباز يليه محارب وأسفله نحت لسيدة فى هودج على جمل ، وخلفية الحشوة كلها مكونة من زخارف نباتية ، ويتبين للمشاهد فى هذا العمل الفنى مدى التشابه الشديد فى نحت الأشخاص والزخارف النباتية وبين الأسلوب القبطى فى النحت حيث تظهر الوجوه فى وضع ثلاثة أرباع ، كما تظهر أيضاً العيون اللوزية الواسعة والأنف

الرفيع ، وهذه كلها من سمات الفن القبطي ، وحتى الثياب المحتشمة الطويلة والتى تصل حتى نهاية القدمين والتى نراها فى الكثير من الأعمال الفنية فى النحت القبطى .

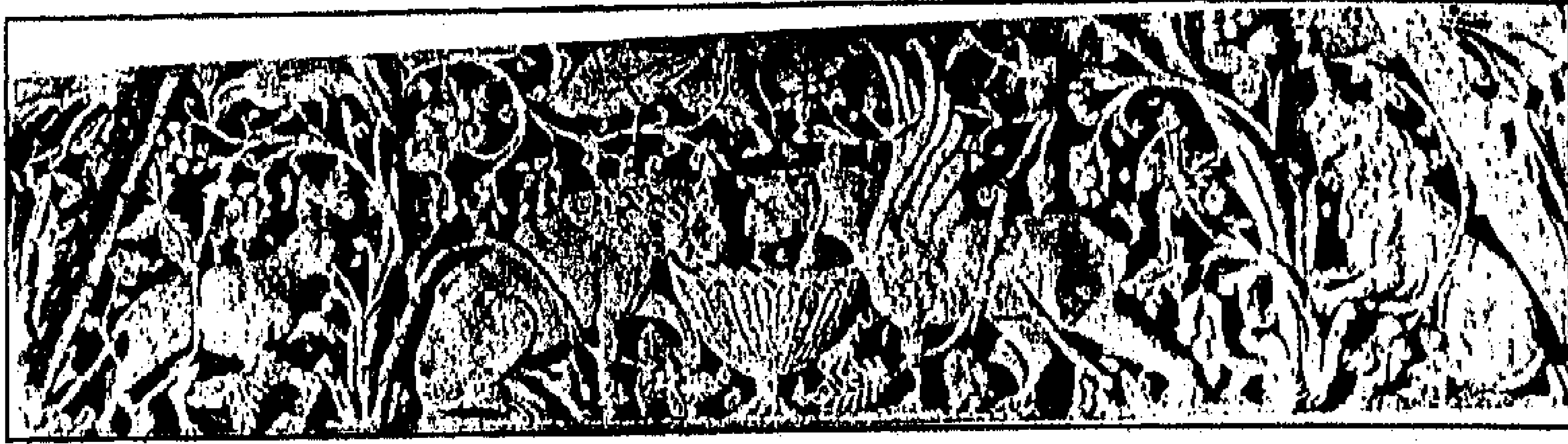
وتوجد بعض التحف العاجية " عليها كتابات بالخط الكوفى المورّق وفيه رسوم آدمية ورسوم طيور وحيوانات داخل مناطق مستديرة تماماً أو لها محيط ذو فصوص . وتتألف الزخرفة النباتية من فروع نباتية تتجمع حول سيقان ، فتبدو السيقان كأنها المحور الذى تحف به تلك الفروع ، ونرى رسوم الحيوانات والطيور متواجهه أو متدابرة داخل مناطق أو تنطلق حرة بين الفروع النباتية كما نرى رسم طاووسين يلتفت عنق كلاً منهما حول عنق الأخر . ومن الموضوعات الزخرفية المألوفة فى هذه التحف رسم مناظر الطرب والصيد والشراب التى عرفناها فى الألواح الخشبية الفاطمية وفى غيرها من التحف الإسلامية ."(١)

فهذه الموضوعات الفنية لدى كلا الفنين لم تتغير . فقد برع الفاطميون بتأثير التعايش مع إخوانهم الأقباط فى عمل الحشوات سواء من العاج على جدران الصناديق والعلب أو فى الأبواب الخشبية والمنابر والكراسي ، وقد ظهر هذا التأثير وأمتد عبر الأقاليم الإسلامية المختلفة حتى وصل إلى أسبانيا وصقلية .

ويقول " **مانويل جوميث** " : " عن قطعة من العاج فى أسبانيا أنه واضح من حسن صياغة التحف والمعالجة الطبيعية حتى بدت مفردات العمل وكأنها فى أعمال الصياغة المحكمة الملتزمة بمثالية النسب والتشكيل ، تدل على ارتباطنا بأعمال النحت فى العصر الفاطمى خاصة ، حيث يلتزم الفنان جانب السرد بالمواجهة وأرتبط العمل كله بالمورّقات وأعمال الكتابة ، والجامات التى تحيط مجموعات النحت ."(٢)
فمن الأمثلة الجديرة بالذكر شكل (٣٠٠) ذلك النحت البارز المحاط بالزخارف النباتية من العصر الفاطمى القرن (١٢م) ، الموجود ببرلين ، ويمثل عازفين أحدهما يعزف على عوده ، والأخر أسفل يعزف على الناي ويحصران بينهما صقراً فوق غزال يجرى ، ومنظر افتراس يليه صياد يمسك سهمه، ورجل يحمل محملاً، وتتكرر مشاهد الصيد والافتراس، بينما تتناثر فى اللوحة الوريقات والكيزان ، وتتميز المنحوتة بالدقة وقوة ملاحظة الفنان والحالة المزاجية التى تسيطر على العازفين، وقد أظهرها النحات بشكل تعبيرى، و تدل الجلسة ورقة

(١) زكى محمد حسن : فنون الإسلام ، مج٣ ، دار الرائد العربى – بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م ، ص٤٩٤.

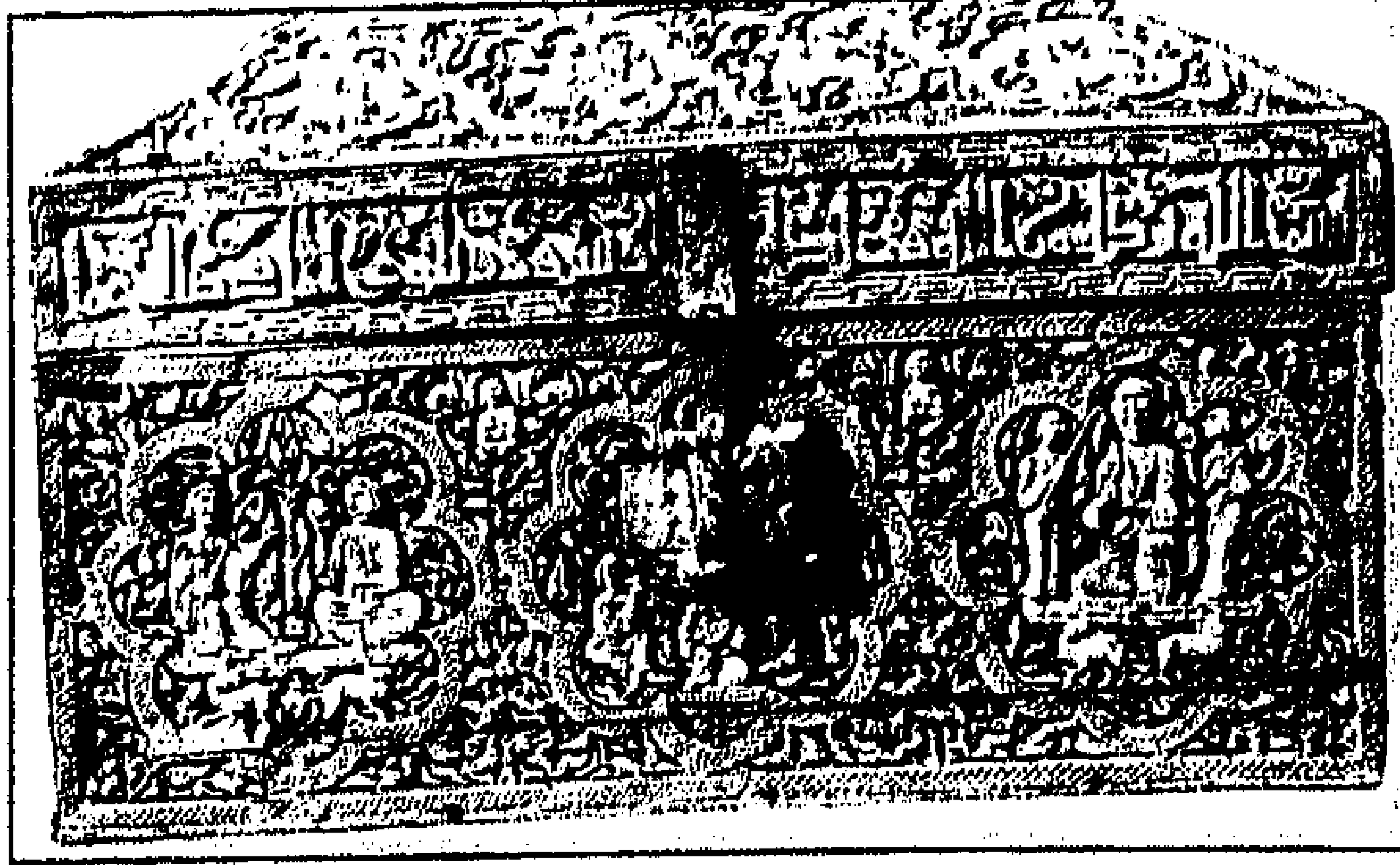
(٢) مانويل جوميث مورنيو : الفن الإسلامى فى أسبانيا ، ترجمة : لطفى عبد البديع ، السيد محمود سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٧م ، ص٣٥٦ .



شكل (٢٩٧)
جزء من زخارف قصر المشتي - متحف برلين



شكل (٢٩٨)
إفريز من الحجر الجيري عليه زخارف لأسدين متقابلين " فن قبطي"



شكل (٢٩٩)
صندوق مزخرف من العاج - بتاريخ(٣٩٥هـ-١٠٠٥م) -
قرطبة - كتدرائية Pamplona
متحف Museo de Navarr





شكل (٣٠٠)
لوحة من العاج - من العصر الفاطمي (٥-٦هـ ، ١١-١٢م) -
صقلية - متحف الدولة ببرلين للفن الإسلامي - Staatlish
Museem

الأصابع على التأثر بالنحت القبطى ، وأسفل عازف الناي توجد جامة محوطة بالنباتات الدائرية تمثل أسداً يفترس غزالاً، وعولج النحت بدقة تُظهر تمكن الفنان من النظرة الواقعية للطبيعة وقدرته على التحوير بشكل يتناسب مع المورقات النباتية التى تخرج من ذيل الغزال وتحوط بالشكل ككل ، كما أن لبدة الأسد قد عالجها الفنان بشكل مثلثات متراصة ، وتظهر قوة التعبير فى الحركة البادية على وجهة الأسد فى محاولته الافتراس ، كما تدل الأرجل على الانقضاض وإحكام القبضة ، وهذا الشكل يذكرنا بالشكل(٢٠٤ و) وهو عبارة عن حشوة خشبية من حجاب الهيكل بكنيسة القديسة باربارة حيث تظهر النباتات الملتفة تحيط بمنظر الافتراس ولو أنها غير محددة بدائرة نباتية كما فى حشوة العاج إلا أنه تتضح الوضعة حيث يعلو الأسد الفريسة قابضاً بأرجله وهو ينهش ظهرها ، وقد مثلت بتعبير متشابه من حيث المبالغة فى الانقضاض والتمكن، وكذلك لبدة الأسد بنفس تشكيل المثلثات ، وبطن الغزال بنفس التشكيل دون التزام الفنان بالتفاصيل تماماً ، إلا أنه يتضح محاكاة الأسلوب فى التشكيل والتعبير ، كما يتضح الجو العام من حيث إحاطة الشكل بالتفريعات النباتية .

وهناك أعمال الدمى واللعب حيث نجد أن الفنان المسلم تأثر فيها بأعمال الدمى القبطية ففى شكل (٣٠١) عروسة من العظم ، وأغلب الظن أن استخدام مثل هذه العرائس واللعب كان خاصاً بالأطفال .
والأسلوب الفنى لهذا التمثال يميل إلى الاتجاه التعبيري فنسبة الرأس بالنسبة للجسم مبالغ فى حجمها ، كذلك هناك مبالغة فى أتساع العينين . وتعتبر هذه القطعة معبرة عن روح هذا العصر فى أتساع العينين المستديرتين والأنف ولون البشرة .
وهذه العروسة تشبه مجموعة عرائس فى المتحف الإسلامى بالقاهرة شكل (٣٠٢) وهى لا تتعدى عن كونها لعب للأطفال ويرجع تاريخ هذه القطع للقرن العاشر الميلادى أي فى أوائل العصر الفاطمى حتى القرن الخامس عشر فى العصر المملوكى .
فهذه التماثيل تميل إلى الأسلوب التجريدى أو يمكن أن نطلق عليها التجريدية التعبيرية ، فنجد هناك تلخيصاً كبيراً فى الخطوط والكتل المختلفة وكذلك الأطراف لخصت بشكل فنى جميل . كذلك نجد مبالغة فى أتساع العيون وأيضاً نسبة الرأس كبيرة بالنسبة للجسم بشكل تعبيرى . فهى تشبه الأسلوب الفنى الذى أتبع فى التمثال القبطى .

" فإذا ما قارنهما نجد أن هناك وجه تشابه كبير بينهما . وإنما الفارق الوحيد بينهما يكون فى الإضافة التى أحدثها الفنان المسلم ليصبح تمثالاً تشخيصياً فمثلاً نجد أنه لكى يؤكد شكل حلامات الصدر رسم خطوط دائرية حولها ولكى يؤكد الصدر أيضاً قام برسم خطوط زخرفية أسفلها بحيث تعطى تجسيماً

أكثـر وضـوحاً للمشاهد . فهو أسلوب جديد ومبتكر ولم يدركه الفنان القبطى ألا وهو كيفية إظهار تشريح أجزاء الجسم الآدمي باستخدام الخطوط الزخرفية وليس بالتظليل كما يتبع فى الفنون الأخرى ." (١)

أما عن الأعمدة والتيجان فلم يكن للمسلمين فى بادئ الأمر طرز معمارية خاصة بهم ، ولذلك كانوا ينقلون الأعمدة من المبانى القديمة والكنائس الخربة إلى مساجدهم فـى بعـض الأحيان " والأقباط كـذلك كانـوا يهدمـون الأبنـية الأثـرية لاستخدام موادها فى أبنية جديدة لهم ." (٢)

فعـندما أصـبحت المـسيحية فـى القـرن الـرابع للمـيلاد الـدين الرسـمى للإمبـراطورية الـرومانية " حـوّل الأقـباط الهياكل إلـى كـنائس عـن طـريق نقش الصليب على أعتاب الأبواب وعلى الأعمدة ، كما أبادوا الأصنام وغطوا ما كان منقوشاً على جدرانها من صور الآلهة القديمة بطبقة من الجص ، رسموا عليها صور السيد المسيح والرسل والقديسين وبنوا مذابح لإقامة القداس ولا تزال أثار ذلـك ظاهـرة إلـى يومـنا هـذا فـى أغلـب معابـد الـوجه القبلـي بأسـوان والأقـصر وغيرها ."(٣)

وأحياناً أخرى كان المسلمون يقلدون بعض هذه الطرز ، " وقد شوهدت لأول مرة أعمدة ذات تـاج ناقوسي أو رومانـي الشكل فـى أطـلال قـصر الخليفة المعتصم فـى سـامرا المعروف بأسم الجوسق الخاقانى وهى مأخوذة عن الفرس ، و شوهدت بعد ذلك فى مصر لأول مرة فـى مقياس الروضـة ، ثم استعملت هذه التيجان كأعمدة متصلة ركنية فى الدعائم التـى تحمل عقـود البائكات فـى أروقة الجامع الطولونـي بمدينة القاهرة ، ثم غيره فـى المساجد ، وفـى بعض الأحيان يشمل تاج العمود على صف من الوريقات النباتية على شكل زخرفي جميل ."(٤)

ومـن المساجد التـى نجد بهـا أعمـدة وتـيجان مأخـوذة مـن مبانـي قبطـية و رومانية ، الأعمدة القبطية في جامع عمرو بمصر القديمة ، و الأعمدة أيضاً في جامع الحاكم و مسجد الصالح طلائع من العصر الفاطمي . و يذكر الدكتور جمال عبد الرحيم " أن الجامع الأزهر مازال متواجد به عمود مأخوذ من كنيسة قبطية أو من معبد من الأماكن المتهدمة.وكثير من الأعمدة المنقولة من كنائـس أو أديرة

---

(١) بتصرف من مرجع عزيز كامل عزيز : دراسة الشكل الآدمي فى التمثال خلال العصور فى مصر ، والإفادة منها فى إثراء التذوق الفنى بالمرحلة الثانوية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم النحت بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان ، سنة ١٩٧٦ .

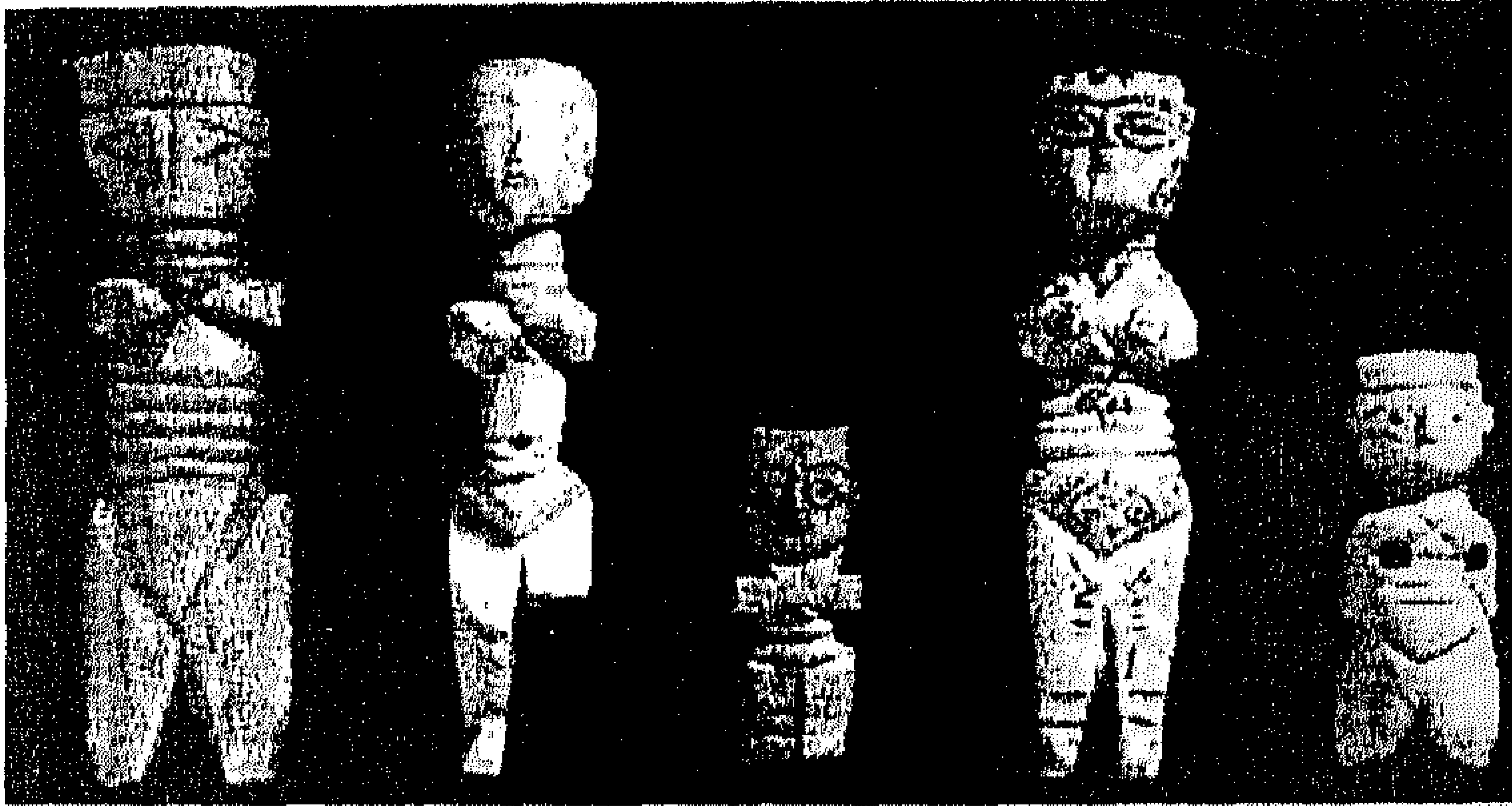
(٢) أسحق دانيال عبده :" النحت القبطى ومدى تأثيره على فن المجسمات الإسلامية فى مصر" ،رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة- جامعة حلوان- ١٩٨٨م، ص ٩٥.

(٣) مرقص سميكة : دليل المتحف القبطى ، الجزء الأول ، سنة ١٩٣٥م ، ص١٠ .

(٤)كمـال الـدين سـامح : العمـارة الإسلامية فـى مـصر،الهيئة العامـة للكـتب و الأجهـزة العالمية،مطبعة جامعة القاهرة-١٩٧٠م،ص ٧٩، ص ٨٠ .



شكل (٣٠١)
دمية من العظم - العصر القبطي - القرن الرابع الميلادي - مجموعة Fred And Florence Olsen



شكل (٣٠٢)
دمي - فن إسلامي

متخربة كان عليها رسوم و نقوش لأشكال طيور أو حيوانات و أشكال رمزية كالصليب محاها الصناع المسلمين حتى يضعوها في أماكن العبادة . و دليل علي ذلك أنه مازال في جامع الأزهر بقايا من هذه النقوش علي عمود " *

وقد استمر التأثير القبطي علي الفن الإسلامي قائماً فترة طويلة . و ظل أثره واضحاً حتي القرنين الحادي عشر و الثاني عشر الميلادي في مختلف الفنون والصناعات الإسلامية فمعظم التحف المصنوعة من الرخام أو الحجر التي وصلت إلينا من العصر الإسلامي ألواح كانت توضع فوق القبو" شواهد القبور" " و تنحصر أهمية هذه الشواهد في أمرين : أولاً : في الكتابة العربية التي عليها ، ثانياً : في الزخارف التي تزينها في بعض الأحيان.
و نلمس فيها التأثر الشديد بالفن القبطي و لا ينبغي أن ننسي أن لتلك الزخارف أهمية كبيرة في دراسة التحف الإسلامية حيث تتضمن تاريخ صنعها و يعاوننا ذلك علي تأريخ التحف التي لا نعرف تاريخها علي وجه التحديد .
و يرجع تاريخ تلك التحف الفنية إلى العصر السابق للطولوني أي من (٢١-٢٥٤ هـ ، ٦٤٠-٨٦٨ م) ." (١)

وكذلك نذكر الأعمال الفنية القبطية بخامة الرخام ومدى تأثر الفنان المسلم بها : ومثال لذلك لوح من الرخام محفوظ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة برقم سجل (٦٩٥٠) شكل (٣٠٣) ويرجع تاريخه إلى حوالي القرن(٥ -٦ هـ ، ١١ - ١٢ م) وقوام زخرفته غصن نباتى مجدول على شكل أجزاء بيضاوية تضم نقوش طيور غالباً ما تكون حمام ، وكل أثنين منها متواجهين يفصل بينهما شريط ممتد من الغصن النباتى المجدول . أما عن خارج الأشكال البيضاوية فنرى نقوش لأسماك نيلية إلا أن الفنان تغاضى عن بعض التفاصيل كالقشور .كما صورت أوراق الشجر عن الطبيعة ، ويحيط بزخارف اللوح إطار ضيق عليه بقايا كتابات عربية بالخط الكوفي .
وجدير بالذكر الإشارة إلى القطع الفنية الإسلامية كزخارف النباتات والأسماك والتى عاشت كثيراً فى فن النحت القبطى مع رسوم الطيور فى تصميم فنى متوافق تماماً فى انسجام وقد نحتت على خلفيات نباتية أو داخلية . وربما كان صانعوها متأثرين بتقاليد فنية مسيحية ، لأن الحمام والسمك فى الزخارف المسيحية له معان رمزية خاصة .
أما فى خامة المعدن فظهر تأثير الفن القبطى على الفن الإسلامي ففي المتحف القبطى إبريق من البرونز من القرن الرابع عشر يحلى بدنه زخارف

---

*محاضرة شفوية للدكتور جمال عبد الرحيم.
(١)محمد عبد العزيز مرزوق: الفن المصرى الإسلامي،دار المعارف بمصر- سنة ١٩٥٥ م، ص٣٣.

هندسية أما غطائه فيحليه طائر من أعلاه شكل (٣٠٤) وهذا الإبريق يشبه شكل (٣٠٥) لإبريق من البرونز من العصر الإسلامى حيث يزين الغطاء و العنق والقاعدة عناصر زخرفية محزوزة تتألف من بتلات زهرة اللوتس يحيط بها نقط ، و المقبض و المصب يعلو كل منهما رأس أسد ، أما الغطاء فيشبه مثيله فى الفن القبطى حيث يعلوه أيضاً طائر وهو من القرن (١٦ – ١٧ م) .

بعض نماذج التداخل بين الحقبتين القبطية و الإسلامية:-

تعايش الأقباط و المسلمين معاً فى بداية العصر الإسلامى ، وقد تأثر الفن الإسلامي بالفن القبطى و كذلك تأثر الفن القبطى بالإسلامي ، فالتأثير لا يأتى نتيجة النقل المباشر وإنما عن طريق المعايشة وتبادل الخبرات. فقد أكتسب الفن الإسلامى كثيراً من القيم المترسبة عن الحضارة المصرية القديمة كما أكتسبها الفن القبطى من قبل واستفاد منها،فلا غرابة فى أن نجد نماذج متشابهة فى كلا الفنين.

- ظهر ذلك فى الاستعانة بالشكل الممتزج من الإنسان و الطائر كما مثله الفنان المصري القديم فى شكل (الكا) * لتوضيح فكرة الخلود كما فى تمثال أبو الهول بجسم حيوان ورأس إنسان . وقد سار الفنان القبطى على نفس النهج حيث نجد (الكا) وقد مثلت أيضاً على العتب العلوى لحجاب كنيسة أبى سيفين الخشبي ممتزجاً مع العناصر الزخرفية النباتية وقد بلغت حداً من المهارة وحسن الأداء الفنى فهى عبارة عن جسم حيوان و رأس إنسان شكل (٢٠٣) وقد أمتد هذا التأثير حتر العصر الإسلامى فنرى الفنان المسلم مثله أيضاً على ظهر مرآه شكل (٣٠٦) بجسم حيوان و رأس إنسان ولكن الفنان المسلم نحت الحيوان فيه حركة و حيوية.

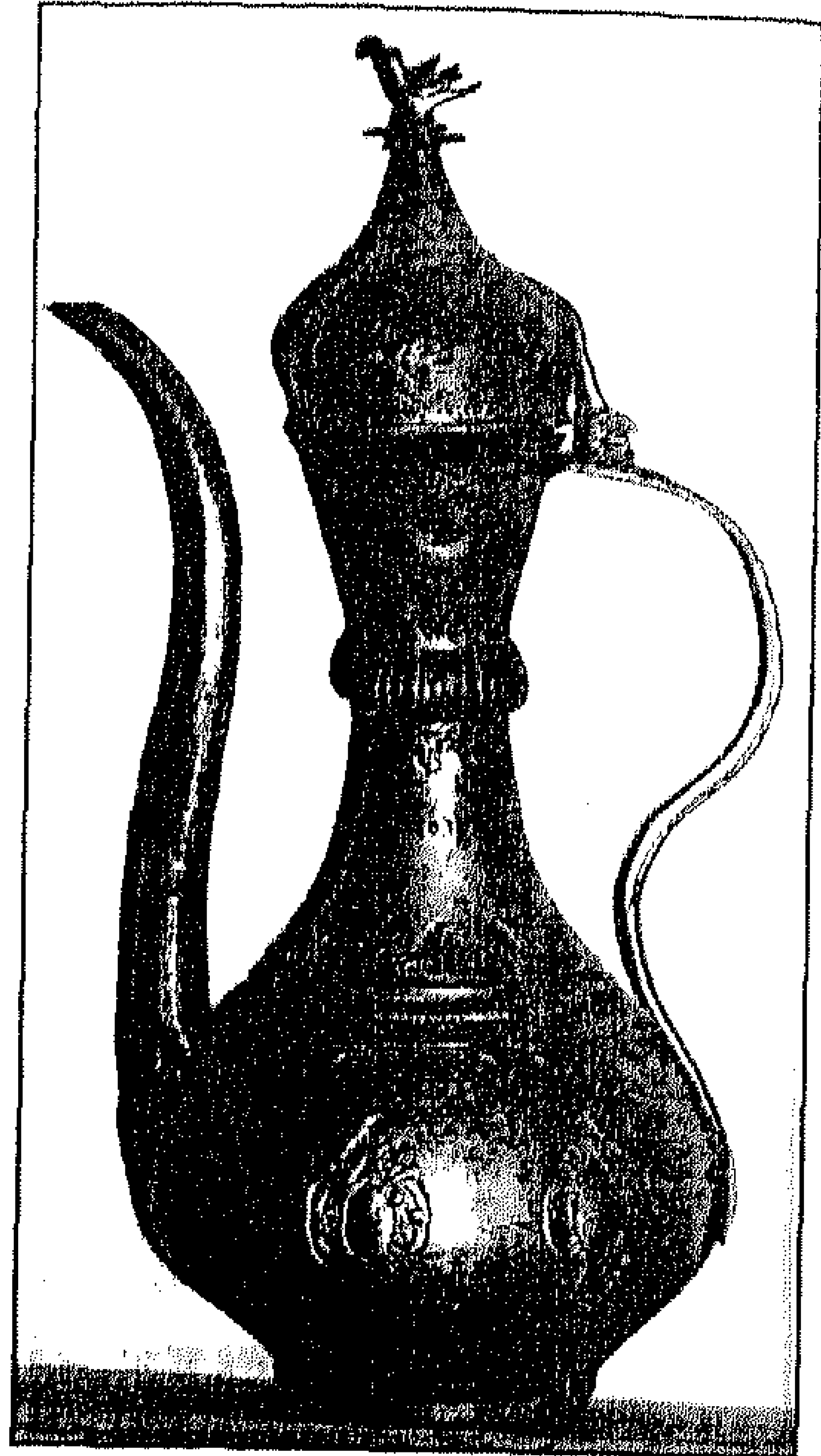
- وكذلك مزج الحيوان و الطائر و هى وحدة معروفة فى الفن المصرى القديم و توارثها الفنان القبطى و أستخدمها فى شكل متقابل بين تفريعات نباتية فى حجاب هيكل القديسة بربارة شكل (٢٠٤ أ-٣) حيث يبدو كلا الشكلين برأس حصان و جناحى طائر عالجهما الفنان بشيء من الدقة فى التفاصيل و امتزاج مع العناصر المحيطة ويفصل بينهما شكل متشابك متماثل من النباتات على هيئة شجرة ذات تفريعات نباتية . كذلك الفنان المسلم مثلها فى واجهات قصر المشتى فنجد حيوانان مجنحان وفى وسطهما شجرة ذات تفريعات شكل(٢٩٧) وإن اختلفت الفكرة إلا أنها امتزاج الحيوان والطير فى شكل واحد.

- ظهر أيضاً الطيور المتقابلة و المتدابرة ممتزجة مع الأشكال النباتية كعنصر متجانس بين الفنين ففى سياق الأشكال المتقابلة نجد أن الفنان القبطى مثل طائران متقابلان بين تفريعات نباتية شكل (٣٠٧) و أيضاً الفنان المسلم مثل نفس الشكل تقريباً شكل (٣٠٨).

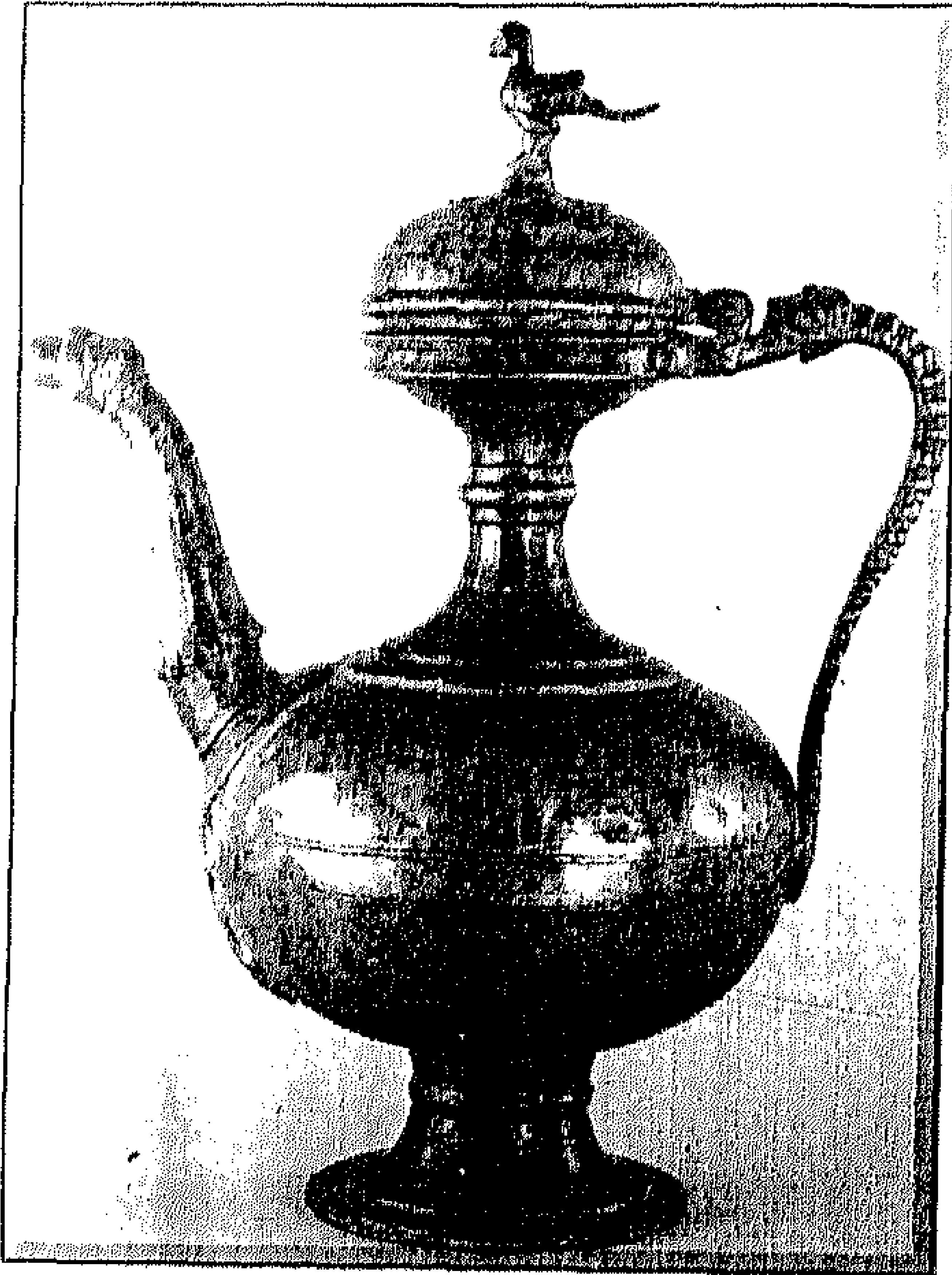
* الكا بمعنى الاصطلاح العقائدي بالوجود الروحى للإنسان ككل .



شكل (٣٠٣)
لوح من الرخام مزخرف بالأسماك و الحمام
و هو من العصر الفاطمي



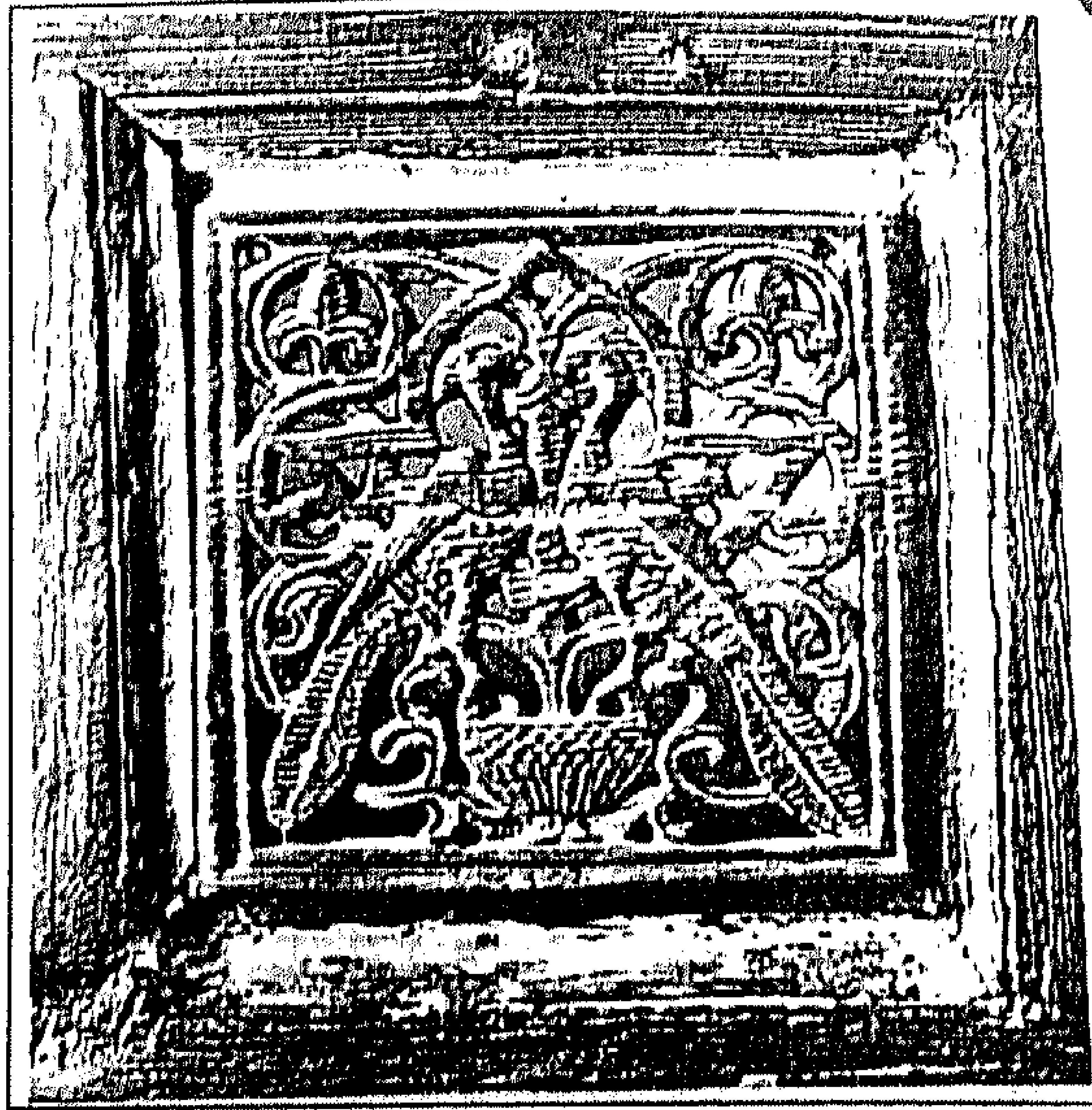
شكل (٣٠٤)
إبريق من الفضة - القرن الرابع عشر الميلادي - من كنيسة " حارة زويلة " - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٣٠٥)
إبريق من البرونز - الهند - الفترة المغولية - القرنين (١٦-١٧ م)



شكل (٣٠٦)
ظهر مرآة من الشهبان - عُثر عليها في أطلال مدينة الفسطاط -
دار الآثار العربية برقم ٣٩١٥



شكل (٣٠٧)
تفصيلية لإحدي حشوات حجاب القديسة بربارة - القرن العاشر الميلادي - المتحف القبطي بالقاهرة



شكل (٣٠٨)
نحت علي الخشب - منشأه مصر - القرن الثالث عشر الميلادي

و أيضاً نجد الفنان القبطى مثل مجموعة من الطيور المحورة بين النباتـــات شكل (٢٠٠ ى) و كذلك الفنان المسلم نجده مثل أيضاً مجموعة من الطيور المحورة بين النباتات شكل (٢٨٤) و إن اختلفت الخامات المنحوتة على كل هذه الأشكال إلا أن التصميمات متقاربة .

ـ زخارف نباتية و رؤوس خيل و نذكر أحد الأمثلة المتميزة التى تمثل حشوة من الخشب شكل (٢٩٦) وهى محفوظة بدار الآثار العربية* ونرى فى الزخرفة جمعاً بين التفريعات النباتية و رؤوس الخيل التى تخرج من أفواهها مراوح نخيلية و أنصاف نخيلية . وتتضح فيها شدة العناية بالتفاصيل فى نحت رأس الحصانين مع استخدام شريط زخرفى يدل على الشعر الذى يحلى الرقبة كما أستخدم لجام الخيل كعناصر مكملة لحركة التفاف النبات ، وكذلك إذا راجعنا شكل (٢٠٤ د) فنجد أن الفنان القبطى مثل أيضاً فى حشوة شكل حصانين متقابلين وسط تفريعات النباتات . ويتضح فيها الاستخدامات الزخرفية للنبات ممتزجاً بشكل الحصانين وإن كان الفنان المسلم حور فى جسم الحصانين عكس الفنان القبطى وهذا راجع إلى اثر العقيدة عليه فى البعد عن تمثيل الطبيعة ومحاكاتها محاكاة حرفية .

ـ حامل الأناجيل وهى حشوة من الخشب شكل (٣٠٩) و تمثل أسد ينقض على حيوان من كنيسة مارى جرجس بحارة الروم من القرن ١٣م يظهر فيها التداخل بين يد الفنان القبطى و أسلوب المعالجة الإسلامى فى فرد و تسطيح الأشكال بطريقة المواجهة فى الوجه ، و الطريقة الجانبية فى الأجسام وامتزاج العناصر النباتية و الهندسية بشكل تجريدى حيث ينحصر الشكل فى جامة هندسية نجمية محاطة بتعاشيق ، بداخلها زخارف و قد ظهر الأسلوب زخرفى فى معالجة الأجسام و الميل التحويرى فى إخراج هذا العمل من دائرة النحت التشبيهى إلى وضعه تجريدية متمثلة فى صياغة الزخارف النباتية. لتحدد منشأ الأرجل ، كما تزين الفخذ و الرقبة بينما تبدو الملامح فى وجه كلا الشكلين دون زخارف اللهم إلا إبراز التعبيرات على الوجوه، فوجه الأسد بالعينين المفتوحتين و الفم الذى يهم بالافتراس وهو يبين الحالة التعبيرية التى يصورها الأسد. بينما يظهر وجه الثور بقرنيه المندفعتين وعينيه المغموضة و فمه المغلق دلالة على الدفاع المستسلم وقد تداخلت النباتات المحيطة بحيث تحتل مكانها كعناصر بارزة فى التصميم فى إحاطتها برجل الأسد الخلفية و ذيل الحيوان و أرجله مخالفة بذلك الإطار الهندسى و ليضع بذلك الفنان أسس نظرية دمج العناصر النباتية و الهندسية و الحيوانية فى تصميم مكتمل وهذه الوضعة مشابهة لمناظر الإفتراس فى الفن القبطى و إن كان أسلوب المعالجة أختلف باختلاف الزمان و الفكر ، فحينما غلبت العناصر الرومانية فى الفن القبطى بدا النحت بارزاً و مؤكداً للصفة التشبيهية للطبيعة بينما

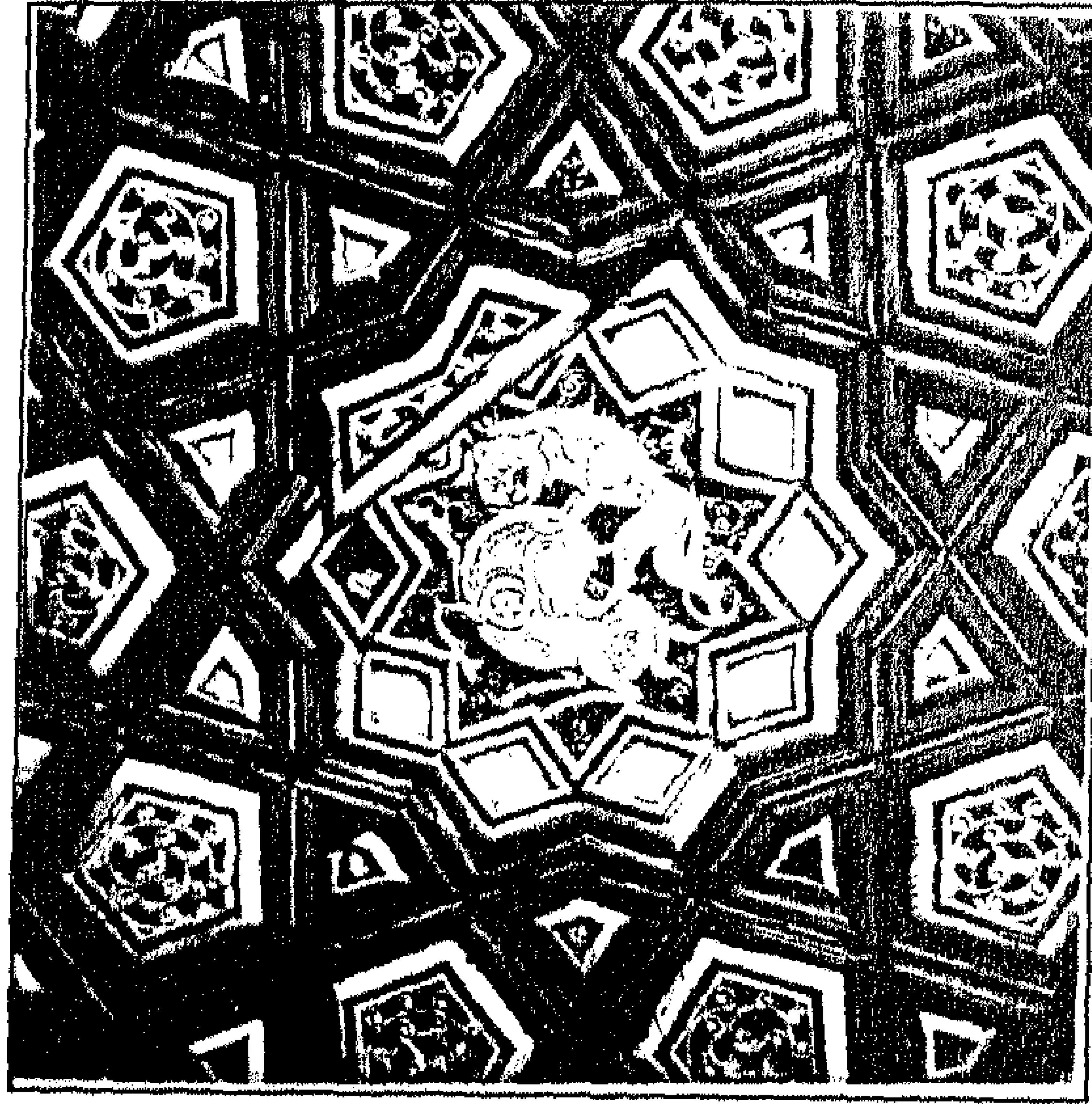
* حالياً متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

فى العصر الإسلامى حيث أختلف طريقة النحت فى محاولة من الفنان لتغليب الروح السائدة بإظهار النحت قليل البروز مع شطفه من الجوانب بحيث يتماشى مع الحشوات الهندسية. ولعل هذا المنظر يشبه إلى حد كبير مناظر الافتراس فى الفن الإسلامى كما فى شكل(٣١٠) .

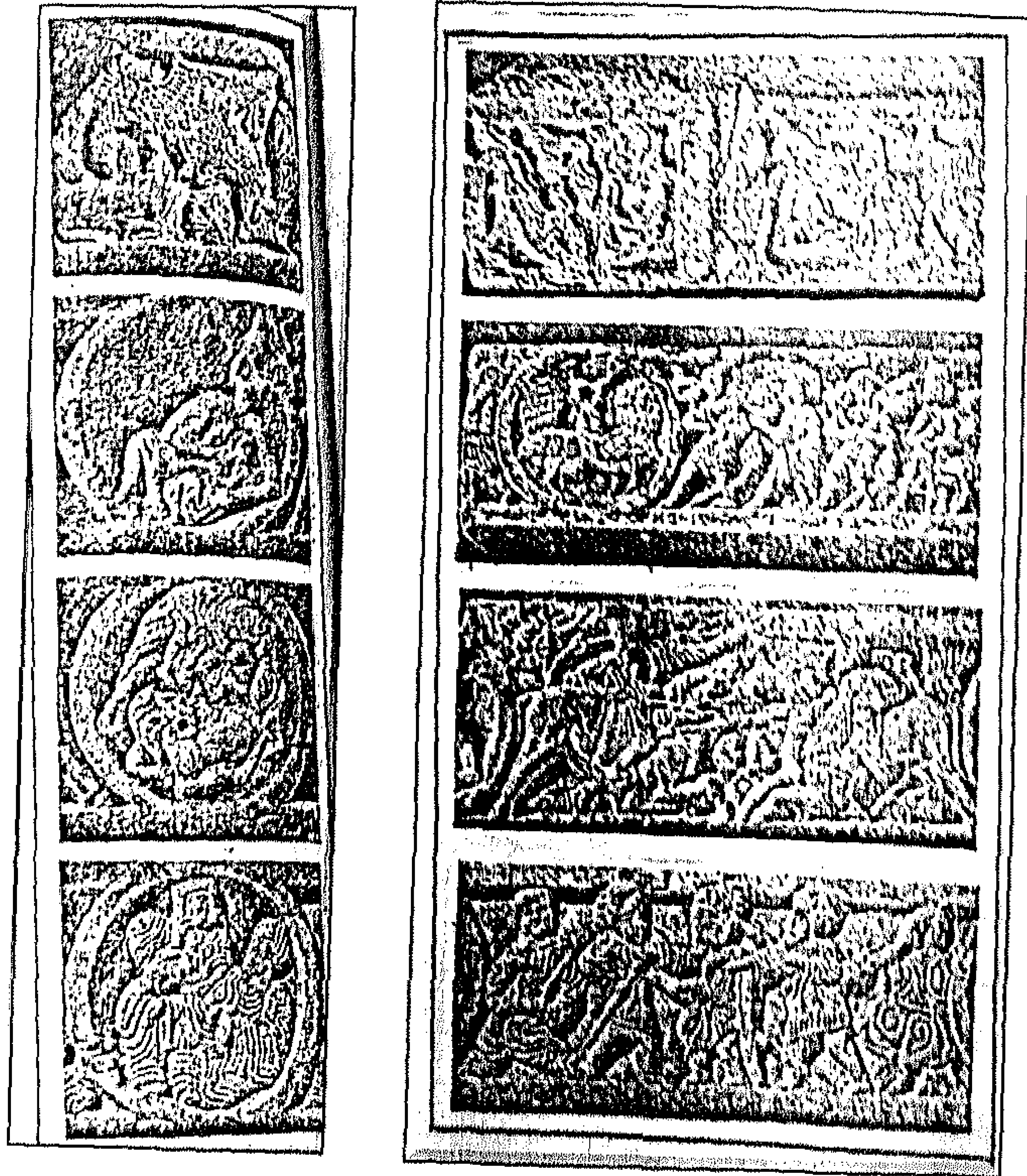
ـ حامل الوعل : ففى أحد الأفاريز من الحجر الجيرى بالمتحف القبطى شكل (٩٧) وفيه ظهر تحرر الفنان السير فى ركاب الفن اليونانى الرومانى والميل إلى التحوير فى الأشكال الذى أستمد أصوله من العصر الأخناتونى و أستمر فى العصر الصاوى و أمتزج قليلاً بالفن البطلمى وهو يبدو فى الخطوط العامة فى الأشكال المخالفة للطبيعة فى تحريف واضح حيث يبدو على الأشكال على حد قول ثروت عكاشة تحريف واضح للهيئة البشرية.
فقد حور الفنان فى تشكيل الخط الخارجى للشخص مضغوطاً و قصيراً نسبياً بحيث لا يتناسب مع الأشكال الحيوانية وهذا واضح فى الشكل ، فيظهر حامل الوعل كما ظهرت بعض الأشكال عارية أو ترتدى إزاراً سفلياً كالطريقة المصرية القديمة كما غير من وضعة الجسم بحيث بدت بعض الرؤوس فى المواجهة وقد حفت الأشكال الحيوانية و الآدمية بفروع نباتية مكونة فواصل محددة ، ويظهر فى القطاعات المختلفة صورة للصيد داخل الغابة حيث يمسك الرجل الأيمن والرجل الأيسر بحربة مواجهاً بها هجوم الحيوان و أن اختلفا فى وضع الجسم حيث يبدو الشخص الأيمن واقفاً بينما الأيسر يعتمد على ركبته ورجه اليسرى بزاوية قائمة فيظهر فى شكل متأهب تبدو فيه الحركة فى تبادل الرجل القائمة مع اليد اليمنى القابضة على الرمح من الخلف فى تبادل حركى لتعطى للشكل قوة ، بينما الشخص الآخر يقف بشكل مسرحى استعراضي تجاه هجوم الحيوان ، وبينما يبدو فى الشكل الأوسط حركة السير مع حمل الصيد مجارية الحركية التى تغلب على فكرة الصيد و خلفه يقف وعل ينظر إلى المشهد الانقضاضي الخلفي.*

وقد بدا واضحاً فكرة الصيد بشكل استعراضي فى الفن القبطى المستمدة جذورها من الفن الفرعونى كشكل مؤثر فى أعمال الصيد فى الفن الإسلامى خاصة صيد الحيوان ، ولكن يبدو الاختلاف فى التقنية المخالفة للفن القبطى فى طريقة معالجة النبات و الابتعاد عن الطبيعة و إظهار العرى وقد بدا فى الفن الإسلامى التزامه لتعاليم دينه فلم يظهر الأشكال عارية أو نصف عارية و إنما أخذت ملامح الثياب طراز العصر فى الجلباب المعهود المزخرف والعمائم ، كما أخذت الأشكال طابعاً زخرفياً يتجلى فى تسطيح الوجه وعدم الاهتمام بالتفاصيل والاهتمام بتزيين الملابس متمشية مع التشكيلات المحيطة لتتجلى الوحدة فى

* ثروت عكاشة : الفن المصرى ـ ٣ـ مرجع سبق ذكره .



شكل (٣٠٩)
حامل للأناجيل من الخشب المطعم بحشوات من العاج من كنيسة مارجرجس بحارة الروم - القرن الثالث عشر الميلادي



شكل (٣١٠)
مجموعة أفاريز من حوض شاطبة

ظاهر العمل وباطنه .

ــ حجاب هيكل أبى سيفين : وهو من التحف المشهورة فى العصر الفاطمي ، ووجد فى مصر القديمة بكنيسة أبى سيفين شكل (٢٠٣) ، وهو حجاب خشبي يتألف من حشوات ، فى بعضها نحت بارز يمثل رهبان و البعض الأخر خلفيات عليها نحت فروع نباتية يقوم بينها نحت حيوانات و طيور أو شارة الصليب أو منحوتات هندسية متشابكة أو مفرغة .

وتلك الزخارف الحيوانية شاعت فى القرن الحادى عشر على الخشب واستمرت متبعة أيضاً فى القرن الثانى عشر الميلادى ، إلا أنها كانت أقل جودة فى صناعتها ، إذ بدت الحيوانات و الطيور مسطحة مع قليل جداً من التفاصيل . ويمكن تأريخ هذا الحجاب بين عامين (١٠٩٤ ــ ١١٢١ م) .

ولقد فرضت طبيعة البلاد وجوها على النجارين طريقاً خاصاً سلكوه فى استعمال الأخشاب ، ففقر البلاد فى الأنواع الجيدة من الخشب و اعتمادها على الاستيراد من الخارج دفع النجارين و الفنانين على التدقيق فى الاستفادة منه وعدم التفريط فى أى قطعة مهما صغرت ، وكذلك جو البلاد القارّى من حرارة الصيف وبرودة الشتاء و تأثير هذا على الأخشاب ، هذه العوامل جعلته يهتدي إلى طريقة التعشيق و التجميع و طريقة الخرط وكلتاهما من خصائص نحت وحفر الأخشاب عند المسلمين . أما الطريقة الأولى فقوامها تزين السطوح بحشوات صغيرة من الخشب تقطع على هيئة أشكال هندسية منتظمة من مثلثات و مربعات و مخمسات و مسدسات و مثمنات ثم تثبيتها بطريقة التعشيق ، و تجمع هذه الحشوات معاً فوق السطح المراد تزينه بحيث يتكون من مجموعها زخارف هندسية مختلفة و قد تكون مزينة بزخارف نباتية.

وتسود هذه الحشوات تفريعات نباتية تتحد مع طيور و حيوانات وموضوعات آدمية ، ونجد هنا أمثلة طيبة لمناظر الصيد ومناظر البلاط و الموضوعات المتقابلة من الطيور والحيوانات المفردة أو المجمعة، وتكوّن المنحوتات الآدمية و التفريعات النباتية وحدات زخرفية كاملة ، و تلك خاصية من خصائص الزخرفة الفاطمية ، ومع أن زخارف هذا الحجاب متأثرة بعض الشيء بالتقاليد القبطية فإن الزخارف الحيوانية صنعت بطريقة أساسها الاتجاهات السائدة فى سائر بلاد العالم الإسلامى .

ــ بيمارستان قلاوون : " بقيت النقوش الحيوانية و الموضوعات الآدمية التى شاعت فى الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى ، مستمرة خلال القرن الحادي عشر. ومن أهم الأمثلة على ذلك ، مجموعة من الألواح الخشبية والأبواب المحفورة حفراً حافلاً بالزخرفة ، عثر عليها فى بيمارستان وقبة قلاوون و ابنه

الناصر محمد . وهذه المجموعة كانت فى الأصل جزءاً من زخرفة القصر الغربى الفاطمى الذى بدأه الخليفة العزيز (٩٧٥ – ٩٩٦ م) و أتمه الخليفة المستنصر بين عامي (١٠٥٨- ١٠٦٥ م) . وقد هدم صلاح الدين جانباً من ذلك القصر."(١)
وفى العصر المملوكى أعيد نحت بعض الحشوات الفاطمية و استخدمت أفاريزاً لتغطيه الجدران بالمستشفى القلاوونى .
و تزين هذه الحشوات موضوعات آدمية تمثل مناظر صيد ورقص و مجالس طرب وموسيقيين و تجار مع جمالهم وحيوانات و طيور ، كل ذلك داخل مناطق تفصلها زخارف متشابكة على أرضية من تفريعات مورقة مزهرة منحوته نحتاً أكثر عمقاً من الرسوم الآدمية ، و تعطينا المناظر الآدمية فكرة جيدة عن حياة الإنسان و عاداته فى العصر الفاطمى ، والنحت فى تلك المجموعة الفنية أقرب إلى الطبيعة و أكثر إتقاناً من مثيله أوائل العصر الفاطمى .

وقد وردت منحوتات أخرى من هذا القبيل فى الكنيسة القبطية " كنيسة القديسة بربارا " . و الظاهر أن الأقباط أخذوا فى تجهيز معابدهم بما كان عليه طراز العصر الإسلامي السائد أو يكون هذا تأثيراً للفن القبطى كما يتضح ذلك فى استخدام المنحوتات الآدمية و الحيوانية . فهناك ثمة تأثير و تأثر و هناك تداخل فنى بين هاتين الحقبتين .

ويلاحظ أن المناظر المنقوشة فى هذه الأفاريز شكل (٢٩٤) روعى فيها التناظر والتقابل و تتوسط اللوح جامة رباعية الشكل ثم تتلوها من اليمين و اليسار بقية المناظر فى تناسب و حسن ترتيب ولكن التنوع فى الموضوعات المنحوتة ليس كبيراً ، فهى تضم نحتاً لمطربين و مطربات و عازفين على آلات موسيقية وراقصين ونقش الأمير جالساً على أريكة و بيده اليمنى كأس و بيده اليسرى زهرة و على رأسه عمامة ضخمة و إلى يساره الساقي يصب الشراب فى الكأس وإلى يمينه تابع يقدم إليه صينية ذات غطاء . و كذلك منظر القتال بين رجلين أو لرقصة عسكرية حيث يحمل الرجلين سيف ودرقة . كما هناك نحت لرجال يسيرون منفردين أو بجانب أبل عليها هودج أو أحمال من البضائع وكذلك مناظر للصيد والمبارزة .
وقد أتقن الفنان نحت هذه اللوحات وظهرت بدقة ومهارة بالرغم من كون اللوحات قطع صغيرة ، كما أتخذ الفنان أيضاً أسلوباً بسيطاً فى التنفيذ دون تكلف متغاضياً عن التفاصيل الدقيقة التى استعاض عنها بالتلوين لتوضيح تلك التفاصيل.

---

(١) م . س ديماند : الفنون الإسلامية ، ترجمة : محمد عيسى ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٨٢ م ، ص ١١٩.

وبمقارنة منظر الصيد فى هذا الإفريز الذى يمثل رجل يهاجم أسداً بحربته بينما الأسد يحاول الدفاع ، و منظر صيد الأسد فى لوحة من الحجر الجيرى بالمتحف القبطى شكل (٩٨) التى تمثل أسداً يهاجم رجلاً وقد أمسك الرجل بحربته طاعناً أياه بينما الأسد يزأر من الطعنه و يبدو التشكيل فوق أشكال نباتية و يتطاير شريط من خلف الرجل بشكل ملتف ويبدو التأثير الدرامي فى اللوحة من خلال التعبيرات المتبادلة بين الرجل فى وضعته المتحفزة و بين الأسد فى محاولة الدفاع و لو بالزئير ، أو بمحاولة الوصول عن طريق الأظافر ، وقد ظهر هذا التأثير واضحاً فى حشوة بيمارستان قلاوون .

وهذا التأثير من ناحية التكوين أما من ناحية التفاصيل فقد عالج الفنان المسلم الحشوة بإحاطة الكتلتين الرئيسيتين بالتفريعات النباتية فاصلاً بها بين الرجل و الأسد و محيطة بالشكل ككل ، وقد ظهرت أحدى التفريعات خلف رأس الرجل تماماً كالشريط المتطاير ، كما ظهر فوق الأسد توريق متكامل بين الرأس و الذيل و إن لم يكن من نفس فصيلة النبات.
و إن كان الفنان المسلم قد ميز تشكيل الأسد بشيء من دراسة التفاصيل التى تقترب من الطبيعة ، بينما الأسد فى الشكل القبطى قريب من الفطرية . وإن كانت معالجة الرأس تختلف قليلاً فى كبر شعر الأسد و تفريغ العين إلا أن التعبير بفتحة الفم متشابهة ، أما عن معالجة الشخص فى النحت القبطى فقد بدت جافة وبدون ثبات أما فى النحت الإسلامى فيلبس الشخص ملابس تغطى الركبة ولكن فتحة الرجلين و حركة إمساك الرمح فواحدة فى كلتا القطعتين.

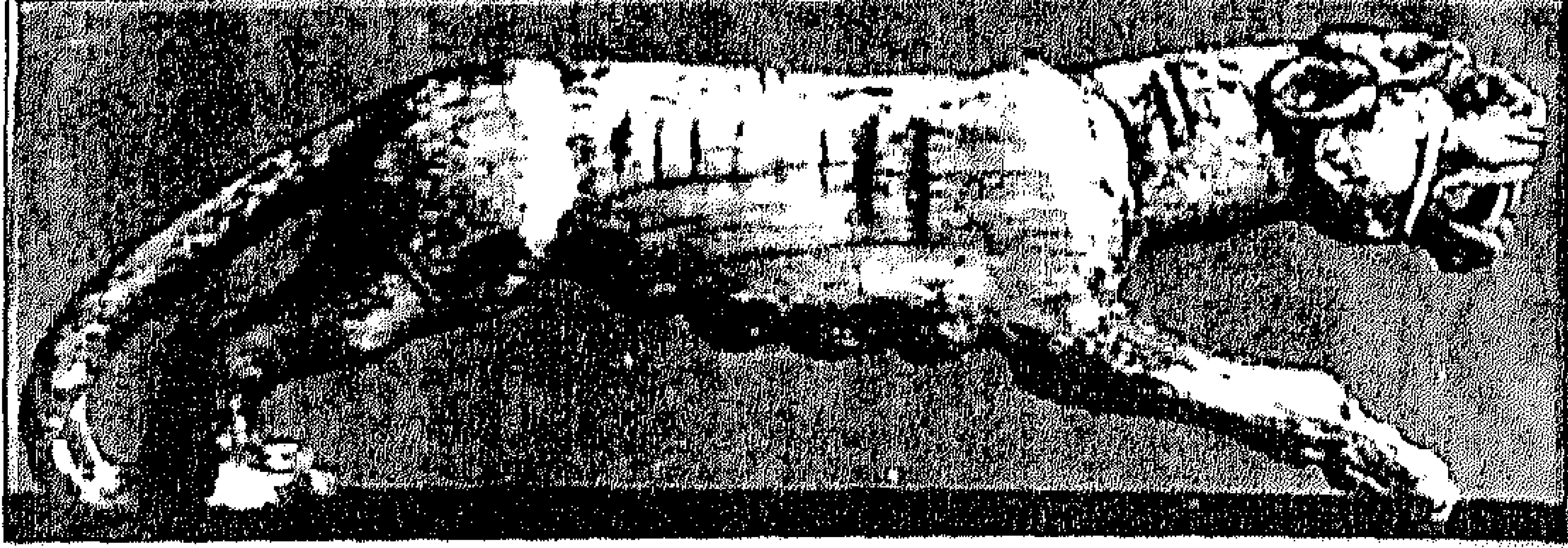
أما عن التعبير الدرامى فى الحشوة الخشبية مقارباً لمثيله فى النحت القبطى حيث تعبيرات الوجه و زئير الأسد و تحفزه و حركة الأيدي الممسكة بالرمح و الضاغطة فى الضرب و التصويت. و إن كان الفنان المسلم قد ملء فراغ اللوحة بالنباتات فذلك مرده إلى سيادة روح العصر و مبالغة الفنان فى التحوير وإظهار الشكل فوق أرضية من النباتات المزهرة.

وهذا الأسلوب القبطي كان متبعاً فى الفن المصرى القديم حيث إحاطة الأشكال بالنباتات و ظهرت فيه الأوضاع الحركية للأشخاص على النحو الذى أتبعه الفنان القبطي أو الفنان المسلم فى العصر الفاطمى .
و نستدل على هذا التأثير بما ذكره ديماند أن هذه المناظر هى أقرب إلى الواقعية و يحتمل أن يكون هذا بتأثير القبط كما هو واضح بتأثير الرسوم الآدمية والحيوانية و لا أثر للتفاصيل الدقيقة فى تلك الحشوات لأنها كانت ملونة فى الأصل.

- أشكال الحيوانات المختلفة المتقابلة أو المتدابرة أو المتعاقبة :
نجد أن الفنان القبطى أحب رسوم الحيوانات المختلفة وكذلك الفنان المسلم فأكثروا من نحتها ، فهناك شكل (٣١١) يمثل تمثال نمر فى وضع حركة بمتحف فيكتوريا والبرت وهو تمثال قبطى و يُظهر الفنان القبطى النمر وهو يجرى و تظهر عضلات البطن وكذلك نُحت الوجه بدقة شديدة تظهر تفصيلات الوجه (العينين ، و الأسنان و الأذن) ويشبه هذا التمثال نحت بارز على قطعة من الرخام بالمتحف المصرى شكل(٣١٢) لسبع كأنه يمشى على مهل ولكن مع بساطة التفاصيل و التحوير فى شكله إلا أن التصميم قوى و يتميز بالجمال و محاكاة الطبيعة.

ونجد كذلك فى إحدى لوحات بيمارستان قلاوون شكل (٢٩٤) الذى يمثل حيوانان متقابلان بينهما أصيص يخرج منه فرعين وهو يشبه مثيله فى حجاب هيكل القديسة بربارة شكل (٢٠٤ أ-٢) ففيه يظهر الحيوانان بين تفريعات نباتية تخرج من شكل رئيسى يشبه أصيص الزرع و إن أختلف وضع الرأس قليلاً بالنسبة لكلا الحيوانين لكن النباتات المحيطة بالحيوانات قد أوضحت اتحاد الأسلوبين وإن ازداد بروز النحت فى الشكل القبطى وقل فى الشكل الإسلامى لكن الفكرة واحدة وهما حيوانان متقابلان بين تشكيل النبات بأسلوب محيط .
وكلا الشكلين يموج بالحركة فى تعادل وتماثل حيث تتقدم إحدى الأرجل و تتأخر الأخرى لإغلاق التكوين كما يندمج ذيل الحيوانين مع الأفرع النباتية .
و أيضاً هناك شكل (٢٦٩) يمثل غزالان متقابلان حيث أظهر الفنان المسلم الغزلان فى وضع حركة متقابلان يفصلهما فروع نباتية وهو ما يشبه شكل (٣١٣) الذى يمثل غزالان فى وضع حركة يفصل بينها أصيص يخرج منه النباتات و إن كان الفنان المسلم نحت الغزلان و كأنها يجريان بينما الفنان القبطي نحتهما وهما واقفان،وهناك اختلاف آخر فى وضع أذنى الغزلان.

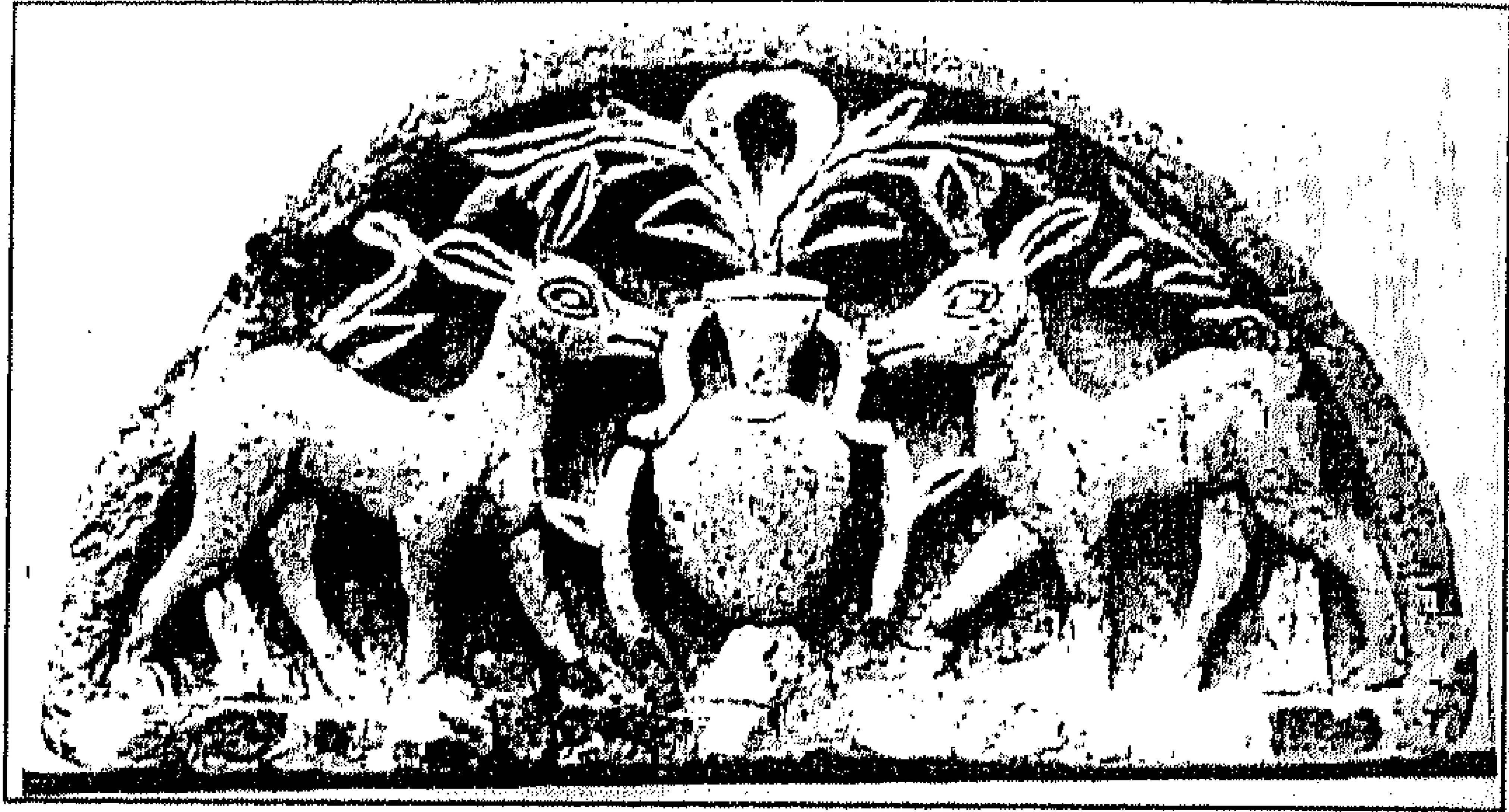
- وكذلك مثل الفنان القبطى مجموعة من الحيوانات و الطيور المتعاقبة فى اتجاه واحد شكل (١٠٢) ومثل الفنان المسلم أيضاً نفس الشكل حيث مثل مجموعة من الحيوانات مصفوفة في اتجاه واحد أيضاً وسط تفريعات نباتية ولكن رؤوسها جميعاً فى اتجاه واحد وتأخذ عدة زوايا (بروفيل ، وضع الثلاثة أربع) شكل(٢٨٠) ، أما الفنان القبطى فقام بتحريك بعض الرؤس إلى الخلف وكذلك نوّع فى شكل الحيوانات . أما من ناحية الشكل الخارجى فمختلف أيضاً حيث نجد أن الفنان المسلم نحت هذا الشريط كشكل ملتوى أما الفنان القبطى فنحته كعتب باب منحنى.
ونجد أيضاً الفنان القبطى نزع إلى رسم تكوينات تمثل حيوانان متقابلان أو متدابران تفصلهما أيضاً شجرة ، وهى تعد من ضمن بقايا علاقات تشكيلية وثنية بقيت وتناولها الفنان المسلم . هذه الشجرة تذكرنا بديانة زرادشت حيث كانوا يرسمونها محروسة بأسدين أو حيوانين خرافيين وكانوا يسمونها " شجرة



شكل (٣١١)
مقبض علي شكل أنثي نمر من العاج - عُثر عليه في مصر - و الآن بمتحف فكتوريا و ألبرت - لندن



شكل (٣١٢)
نحت بارز علي الرخام علي هيئة سبع زاحف - القرن (٧ هـ - ١٣ م)
المتحف الإسلامي بالقاهرة



شكل (٣١٣)
نحت بارز من الحجر الجيري يمثل حيوانان " وعلان" - بينهما ابريق
كبير الحجم - من الفيوم - الآن بمتحف اللوفر

الحياة" كما فى شكل (٢٩٨) حيث مثل الفنان القبطى أسدين متقابلين بينهما فرع نباتى يخرج من أصيص، كذلك فعل الفنان المسلم فقد مثل الأسدين متقابلين ووضع الأصيص فى الفراغ الذي كونه الأسدان الجالسان شكل (٢٩٧).
وكثيراً من هذه المشاهد للحيوانات المتقابلة و المتدابرة أو المتعاقبة كان كلا الفنانيّن القبطى و المسلم مغرماً بتمثيلها .

أثر الفن الإسلامى على الفن القبطى

بدأ تأثير الإسلام على الفن القبطى من الفتح الإسلامى لمصر ولكن التأثير لم يكن من جانب واحد وكان لابد من حدوث تداخل بين كلا الفنين. فبدأ عصر جديد بعد دخول الإسلام مصر .ونلاحظ أن هناك عامين فى تاريخ الفن المصرى عامة.وفى تاريخ الفن الإسلامى خاصة.أولهما عام ٦٤١م والثاني عام ٩٦٩م .

التاريخ الأول :

حيث رحب الأقباط بدخول الجيوش العربية على يد عمرو بن العاص وبذلك بدأ فى مصر عهد جديد أندمج فيه العرب و الأقباط ، و تخلصوا من حكم الدولة البيزنطية. و تعلم الأقباط اللغة العربية مما أدى إلى تفاعل الفن القبطى مع الفن الإسلامى . ونلاحظ أن الأيقونات القبطية بدأت تظهر فيها اللغة العربية.

وقد ذكرنا أن الفن القبطى فى القرون الثلاثة الأولى كان يغلب عليه السمة الوثنية وذلك يرجع إلى أن الذين دخلوا فى الدين المسيحى كانوا وثنيين فدخلوا الدين المسيحى بكل ثقافتهم و فنونهم و آدابهم السابقة على الفترة المسيحية لذا ظهرت أثاره فى الفن المسيحى المبكر." وفى حقيقة الأمر لم تكن هذه الفنون إلا نفس النوع غير المحدود المعالم من الروحانية التى كانت سائدة فى عصر الوثنية فالاتجاه الرومانى فى تلك الفترة لم يؤدى إلى ظهور مذهب جديد يحل محل النظام القائم . أن الفن المسيحى المتقدم فى تلك القرون الأولى لم يكن سوى تفريع للفن الرومانى المتأخر." (١)
ونجد أيضاً فى الفن الإسلامى نفس الواقعة " ففى عام ٧٤٣ م ترك عدد ٢٠ ألف مسيحى ديانتهم و دخلوا الإسلام."(٢)
فقد دخلوه بكل ثقافتهم الدينية و الفنية و الحرفية ومن المؤكد أن هؤلاء كانوا رابطة الوصل بين الفن القبطى و الإسلامى حيث نجد أن الفنون الإسلامية فى مصر فى الفترة المبكرة كانت ذات صبغة قبطية .

أما التاريخ الثاني :

فهو يمثل مرحلة انتقال الحكم إلى أسرة من عهود الاستقلال إذ تخلصت مصر من تبعيتها للخلافة الإسلامية . تلك التبعية التى ظلت منذ الفتح العربي بمصر.

---

(١) أرنولد هاوزر: الفن و المجتمع عبر التاريخ ، الجزء الأول ، ص ١٤٦.
(2) Le Roper : Dictionnaire Universel De La Peinture (Tome 2 et 4) . Paris . Robert. 1946 .

على أن جاء الفاطميون ولم تستطع مصر أن تتخلص منها تخلصاً كاملاً فى عهد الطولونيين وفى عهد الفاطميين وبهذا شهد الفن الإسلامى تطوراً كبيراً وتقدماً ملحوظاً عما كان عليه من قبل و تخلص من تبعيته لفن الخلافة السائد فى العاصمة الإسلامية بالعراق .
و الواقع أن الفن القبطى قد أستمر بعد الفتح الإسلامى بنحو قرنين من الزمان ولا غرابة فى ذلك فالتعبير الفنى لا يتبع حتماً التغيير السياسى، وليست الحدود التى تفصل العصور السياسية بعضها عن بعض هى بعينها التى تفصل العصور الفنية ، فالتطور الفنى فى مصر خاضع لفاعلية التراث الإنساني المصرى الذى لا يمكن أن يتأثر بسهولة بالتغيير السياسى ، غير أن عامل الإيمان هو الذى يجعله يحذف و يضيف حسب شريعة الدين الذى يؤمن به*

وقد أجرى الفنان المسلم المصرى التعديلات اللازمة فى العلاقات التشكيلية المماثلة أمامه حتى تبدو متفقة فى مضمونها و شكلها مع روح الدين الإسلامى ، فإمتنع عن تصوير كل ما يرمز للدين المسيحى كالصليب مثلاً الذى أتخذ كوحدة زخرفية فى الفن القبطى و أمتنع كذلك عن تصوير الموضوعات الدينية عامة ، وأبقى ماعدا ذلك ثم أضاف ، مثال حيوان الجمل أضافه ضمن زخارفه كرمز ليعبر عن عروبة الدين الجديد .
" فطور الصناع المسلمون ألوان الأكاسيد المعدنية اللامعة على الزجاج مثلاً وأستعملها الفنان القبطى ، وقد قام الفنانين المسلمين بصناعة بعض الأعمال الفنية لزبائن مسيحيين وفى نفس الوقت بقيت بعض المجالات التى بقى فيها الأقباط متميزين مثل النسيج و النحت على الخشب و استمروا فى تطويرها تحت الحكم الإسلامى و كانوا يضعونها للمسلمين و الأقباط على السواء ، وهذه الحالة خلفت اصطلاحاً جديداً هو فن" الكوبتو مسلم" كما سماه دو برجيه "De Bourge" وهذا الاصطلاح يعكس تدرج الإنتاج الفنى القبطى فى العصر الفاطمى من القرن العاشر إلى القرن الثانى عشر الميلادى ."(١)

* من الأمثلة الحية لمبدأ الحذف و الإضافة التى شملت ضمن ما شملت التقاليد و العادات التى تتعارض وعامل الدين – فعندما فتح عمرو بن العاص مصر ترك المصريين يمارسون عاداتهم و تقاليدهم ، و لم يعترض على شئ سوى أتباعهم عادة فرعونية قديمة ترجع إلى الاعتقاد بأن إله (النيل) لا يمن بمائه بمائة عام على مصر إلا إذا أبتلع عذراء ، فكانوا يختطفونها من والديها فى كل سنة ، و يقذفون بها إليه فى حفل كبير ، فاستبدل عمرو العذراء بتمثال من الفخار أحتراماً للعادة ، و تحريماً للقتل بغير إثم .
بتصرف من مرجع محمد محمد عبد المنعم صالح : علاقات تشكيلية مصرية إسلامية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم النحت لكلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية ، ديسمبر ١٩٧١ م ، ص ١٢٨ .
(١) داوود خليل : دراسة تحليلية للعمارة القبطية الدينية بمحافظة سوهاج من القرن الخامس و حتي القرن الثامن عشر الميلادي ، رسالة ماجستير مقدمة لقسم العمارة بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٥ م ، ص ١١٤ .

" فعلى أية حال فأن التأثير الإسلامي علي الفن القبطي يمكن رصده قبل القرن العاشر فان كلاً من الحفر علي الخشب و العاج يمدنا بأمثلة عن التشابهات بين الفن القبطي و الفن الأموي و ذلك في الزخارف و الطرز ، و التداخل بين الفنون ، نجده في الأنسجة القبطية التي تستخدم أنماط هندسية متماثلة ، تذكرنا بأمثلة مشابهة في الموزاييك الأموي و تفاصيل الفريسك الإسلامي في قصير عمرا في الأردن و الاثنان معاً يمكن أن يكونا قد تأثرا بالفريسك في دير أبوللو في باويط." (١)
و تعود الزخارف الجصية المحفورة في دير الأنبا مقار و دير السريان بوادي النطرون لعام ٩٠٠ م و تعكس مدي تأثير الفن الإسلامي . و يذكر كمال الدين سامح في كتابه العمارة في صدر الإسلام : أن زخارف الجص بدير السريان بوادي النطرون مقتبسة من قصر الجوسق الخاقاني بسامراء .

و بلا شك فإن مجال التداخل الكبير في الفن الإسلامي و القبطي كان خلال العصر الفاطمي ، فمثلاً من العناصر المعمارية المشتركة العقد الفارسي التقليدي المدبب و بنهايتين تنتهيان في ذراعين متوازيين و قد استُعمل في العمارة القبطية و الإسلامية معاً ، و كذلك الحفر على الخشب قد تم تصنيعه بواسطة الأقباط و المسلمين معاً و كان متقارباً جداً في الطراز و أحياناً كان يمكن تمييزه فقط عن طريق الرموز المسيحية .
و من الأشكال الزخرفية التي دخلت في الأحجبة القبطية ، نوع من الزخارف النباتية تعرف بطرز سامراء الثلاثة ، و قد انتقلت لمصر في العصر الطولوني ، و ظهرت منها زخارف مشابهة في حشوات الأحجبة و الأبواب التي ترجع للعصر الفاطمى فى كنائس مصر القديمة .
و أيضاً كان التأثير الإسلامي و القبطي متبادلاً خلال العصور المملوكية والعثمانية خاصة في الأحجبة الخشبية و ان كان يبدو أن التأثير الإسلامي كان أكثر قوة .

و من المعروف أن الزخارف الكتابية أيضاً تعد أهم المميزات الرئيسية التي انتشرت في الفن الإسلامي . و يذكر أيضاً مصطفي شيحه في كتابه دراسات في العمارة و الفنون القبطية : أن الزخارف الكتابية تعد أهم مميزات الفن الإسلامي ، مثل الكتابات الكوفية المزهرة في أحد الأبواب في الكنيسة المعلقة بمصر القديمة تشبه أسلوب كتابات وزخارف وجدت على محراب السيدة رقية .*

---

(1) Rosen Ayalon , Myriam : " Islamic Influences on Coptic art "In the Coptic encyclopedia , A.S. Atia ED , Vol 4 , p.p 1311 – 1312 .
*مصطفي عبدالله شيحة:دراسات في العمارة والفنون القبطية،مرجع سبق ذكره ص١٣٨،١٣٦ .

" و نفس الشيء يقال عن الخزف فلا يمكن تمييز القطع القبطية عن الإسلامية إلا عندما نجد صورة للسيد المسيح أو أي موضوع ديني أخر مرسوم عليها ، و كذلك السيراميك في نفس الفترة ، أما الزجاج ذو البريق المعدني بطبيعته السهلة الكسر فإن الموجود منها حالياً قليل و لكنه يعكس خصائص مماثلة في الفخار، و في أي من هذه المصنوعات لا يمكن التمييز بين الصانع القبطي أو الإسلامي ." (١)

و نظرة واحدة علي الباب الرئيسي لكنيسة مارجرجس الحديدي بأخميم سوهاج وهو مبني من الطوب المزخرف تؤكد لنا تأثير العمارة الإسلامية على العمارة القبطية إذ تعود تاريخ مباني الدير للقرنين الخامس عشر والسابع عشر الميلادي.

و حتى العصر الحديث تقريباً مازالت التأثيرات الإسلامية علي العمارة القبطية مستمرة ، و في أحد دلائلها نجد أن مرقص سميكة عند إنشاؤه للمتحف القبطي بمصر القديمة عام ١٩١٠ م اقتبس واجهة الجامع الأقمر ليضعها كما هي تقريباً في واجهة قاعة الأيقونات المطلة علي الشارع أمام الكنيسة المعلقة و تعتبر المدخل الخارجي للمتحف القبطي و الكنيسة المعلقة معاً .

و كما يرى الباحث أن الزخارف الداخلية للكنيسة المعلقة بها العديد من التأثيرات الإسلامية ، نشاهد أيضاً عنصر المشربية و هو من العناصر المعمارية الإسلامية و أنواعاً عديدة من الخرط الخشبي المتشابه مع الإسلامي استخدمت في كثير من الكنائس في كل أنحاء مصر العليا و السفلي سواء في أحجبه الهياكل أو في الحواجز الداخلية التي تقسم الكنيسة أحياناً إلى خوارس ، و قد ظهرت في العصر الفاطمي و ما تلاه من عصور ." (٢)

و يتضح من هذا أن الأديرة و الكنائس القبطية قد تمتعت في العصور الإسلامية بكافة حريتها مما أدى إلى الحفاظ علي الخطوط الأساسية للفن القبطي . و قد نلاحظ تغيير كبير في الأشكال القبطية من تأثير الفن الإسلامي سواء في الأشكال الجدارية أو الأيقونات أو المخطوطات . و يوجد في المتحف القبطي مخطوط من القرن الثالث عشر الميلادي . و يمثل أربعة من الرسل واقفين في صف واحد تحت ستارة حمراء اللون ، و نلاحظ أن الأشخاص قد أخذت من حيث النسب استطالة تختلف عن المعايير السابقة في الفن القبطي إلى جانب كثرة

(1) Rosen Ayalon , Myriam : " Islamic Influences on Coptic art " , vol 4, Op.cit, p. 1312.

(٢) داود خليل : دراسة تحليلية للعمارة القبطية الدينية بمحافظة سوهاج ، مرجع سبق ذكره ، ص ١١٦ .

الزخرفة ؛ وذلك مرجعه أن الفن الإسلامي قام علي عدة معايير منها :-

- كراهية تصوير الكائنات الحية والبعد عن تصويرها وعدم أتباع أصول التشريح:
فالدافع من تخوف الفنان المسلم من تصوير الواقع هو الوقوع فى الوثنية ، وقد وجدنا هذا أيضاً فى الفن القبطى المبكر حيث كانوا فى بداية الفترة القبطية فئات كثيرة متخوفة من رسم الكائنات الحية ورسوم القديسين والأنبياء . فكان هناك فريق رافض لهذه الرسوم وفريق مؤيد مما أدى إلى اندلاع حركة تحطيم الأيقونات والتماثيل .

- تصوير المحال: إن مخالفة الطبيعة واللامحاكاة تؤدى حتماً لابتكار أشكال جديدة لا نظير لها فى الطبيعة .فنرى أيضاً ارتباطاً بين الأساطير وبين فنون التشكيل من حيث معالجة الأشكال بشكل جديد من حيث الاعتماد على الخط مما أدى إلى ظهورها بشكل مبتكر ، ونجد هذا فى الفن القبطى . فأشكال الحيوانات قد تحللت وأخذت أشكال أخرى ، ولكنها هنا لم تخرج عن كونها حيوانات فى شكلها الأساسي ذات حركة سواء كانت زخرفية أو شكلية .

- التجسيم والبروز: ابتعدت الأشكال الإسلامية عن التجسيم لأنها لم تستهدف البعد الثالث " العمق " لأنها كانت تبحث عن عمق آخر . وهذا له أصول فى الفن القبطى ، فالأيقونات والجداريات القبطية كانت ذات بعدين أمام البعد الثالث فى الفن القبطى كان يعد بعداً روحياً محسوساً وليس ملموساً . وقد تأكدت هذه الصفة بعد دخول العرب مصر عن طريق الفن الإسلامى .

- التنوع والوحدة: وهى من الظواهر الهامة التى تبرز شخصية الفن القبطى وهى تقسيم السطح إلى مساحات تتخللها العناصر النباتية والأشكال الهندسية أو الحيوانية. وقد تجمع فى المساحة الواحدة أنواع كثيرة من الزخارف حتى لو كانت لا تلعب دوراً فى خدمة العمل الفنى . ونرى هذا فى الفن الإسلامى . ولكن كل وحدة زخرفية داخل المساحة تلعب دوراً مكملاً فى الشكل ككل . وهى تكمل سائر العناصر الأخرى .

- الخط: من أهم العناصر التشكيلية نظراً لصفاته الكامنة التى تتيح له القدرة الكبيرة للتعبير عن الحركة والكتلة . وكذلك جمال الحركة النابعة تلقائياً بين الخطوط فى العمل الفنى . فنجد أن الخط فى الأشكال الفنية القبطية لعب دوراً هاماً حيث نرى أن الأشكال قد حددت بخط لتأكيد الشكل وسط المساحة المحيطة به . ولكن نرى فى الفن الإسلامى أن الخط لعب دوراً هاماً لأنه أستعمل لذاته دون أن يكون له دلالة موضوعية . ونرى مدى تأثير الفن القبطى بذلك فى أشكاله

الفنية من نسيج وحفر ونحت وتصوير ، بعد الفتح العربي فى عصوره المتأخرة فى مصر .

- **الإيقاع:** نجد فى الفن القبطى والإسلامي إيقاع يعتمد على التماثل والتناظر ، والتبادل كما يعتمد على الخط اللين والمنحنى والهندسي والحاد . ومن هذا نجد أن الفن القبطى لعب دوراً هاماً بين الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإسلامية ، لأن البيئة المصرية كان لها دوراً فى هذا الترابط .

فكان على الأقباط أن يتعاملوا مع تطورات الفن الإسلامى رغم أنهم كانوا فى هذا المضمار سباقين على فاتحيهم ، غير أننا نلاحظ محاولات للرجوع إلى الموضوعات التى تستوحى من الطبيعة ذات الصبغة الهيللينستية بدلاً من رسوم عصر الأمويين . وهم أول أسرة للخلفاء وكان مقرها دمشق . وقد قام بعض الفنانين بمحاولات للرجوع إلى الموضوعات المستوحاة من الطبيعة . غير أن التغييرات التفصيلية كانت مستبعدة لذا أصبح على هؤلاء الأقباط أن يلجئوا إلى نوع من التجريد ، وفى العصر الفاطمى أمكن للفنانين الأقباط أن يعبروا بحرية أكبر من قدراتهم الفنية وأكسبوا فنونهم خصائص رفيعة .

" ونستطيع أن نلمس تأثير الفن الإسلامى على الفن القبطى على سقف كنيسة كابلابلاتينا فى مدينة باليرمو عام ١١٤٣م شكل(٢٦٣) وشكل(٣١٤) لمنحوتات عاجية من العصر الفاطمى .

فشكل (٣١٤ أ) لأفريز من العاج عليه نحت صياد ورجل يحصد الزرع فيوضح الفنان العامل وهو يحمل على ظهره سلة أو سبت ملئ بالعنب وأعلى هذا الشكل صياد ماهر يطعن أسد وتظهر هذه الشخصيات فى شكل دائري مع إظهار رقة الزخارف فى هذا العمل .

أما شكل (٣١٤ ب) لإفريز من العاج ، لراقصة ذات وشاح تقفز وردائها ملتف حول جسدها الملتوي ويدها تشير بتموج ، وهذه الموضوعات من أكثر الموضوعات شهرة فى فن الزخرفة فى العصر الفاطمى ، وتوضح مدى اهتمام الفاطميين بتفاصيل الحياة اليومية .

وشكل (٢٦٣ أ) لفتاة راقصة ذات وشاح وهذا الشكل يذكرنا بالشكل رقم (٣١٤ ب) فى روعة التصميم الذى ظهر من خلال الخطوط الجميلة الموجودة على ثنيات الرداء الذى أبرز التفاف والتواء الجسد .

وكذلك شكل (٢٦٣ ب) لحمال يحمل برميل لكن ملامح وجهه وطريقة تصفيف شعره مألوفة لدى الفنان السامرائى وتم تزيين رداء الحمال بأوراق نباتية ، وهذا يذكرنا بفن النحت الفاطمى .

أما شكل (٢٦٣ جـ) فيضم أثنين من الخدم يقومان بسحب الماء من البئر ويسكبون الماء فى أواني ، وتم استلهام الرسم من الخزف الفاطمى .



(أ)



(ب)



(ج)



(د)



(هـ)



(و)

شكل (٣١٤)
حشوات عاجية لمناظر صيد و طرب و موسيقي - متحف بارجلو
بفلورنسا القرن الثاني عشر الميلادي

وكذلك شكل (٢٦٣ د) يظهر راعى الغنم يحمل كبش على كتفيه وهذا العمل به مشاهد طبيعية مليئة بالحركة ، فيّد الراعي والصوف الخاص بالكبش يعكس الاهتمام بمميزات الفن الفاطمى ."(١)

ومن الممكن أن نرى تأثير الفن الإسلامى على الفن القبطى فى ذلك العقد المستدير من القرن السابع شكل (٣١٥) تلك القطعة التى عثر عليها فى صعيد مصر ، والموجودة الآن بمتحف اللوفر ، يظهر عليها موضوع الكرم وقد بلغ أوج التطور ، إذ أصبح خطاً ملتفاً مسطحاً . تشابكت عناصره ويملأ كل عنصر الفراغ الذى تركه العنصر الأخر ، ولا يفصل بين العنصرين سوى حز عميق كما يحدث عادة فى الزخرفة المحفورة على الأدوات النحاسية فى الفن العربي ، ويظهر رمز فى أعلى العقد ، وملائكة موسيقيون عند القاعدة فى نقش خفيف البروز يعلو باقى الزخرفة المسطحة .

" وبفتح العرب لمصر انقطعت صلة الكنيسة المصرية بسائر العالم المسيحى واقتبست صيغاً فنية من الفنانين المسلمين . وكان من غير الممكن أن يقال عن الفن الذى ظهر أثناء العصور التى تلت القرن الثامن أنه فن قبطي ، وإنما هو " فن الأقباط" أو هو بعبارة أخرى الجانب المسيحى للفن العربي .
وفى ظل تلك الحرية المحدودة التى بقيت له عاش يوجه نزعاته التى لم تخمد إلى النواحي التى ظلت متاحة له ولم يمنع منها ، ليس له هم غير التحوير مما دفعه إلى إهمال التوازن الذى أصبح ظاهرة عرف بها الفن القبطى خلال مرحلته العربية . غير أنه على هذا لم يخل من ابتكار كان يستوحى فيه من حيويته . وبهذا ضمن لنفسه البقاء مدة طويلة والصمود أمام الفاتحين أنفسهم بل استمالتهم إليه ، ثم إلى أن يصل نفسه بما جد من مظاهر حديثة ." (٢)

وهناك بعض الأمثلة على تعايش الفن الإسلامى مع الفن القبطى جانباً إلى جنب : فنجد أن الفن الإسلامى يستلهم مشاهد من الإنجيل ، فلم ينسى الفن التشخيصى فى الإسلام المشاهد الإنجيلية من الكتاب المقدس على أعمال الخزف كما فى شكل(٣١٦) وهذا الشكل جزء من سلطانية عليها السيد المسيح يمنح إشارة البركة . وكذلك ظهرت هذه المشاهد على أعمال الطرق على النحاس ، فبعض أعمال المعدن تشهد على ما يقول د. عفيف بهنسى على تسامح دينى . فثمة حوض كبير يحمل أسم ولقب الملك الصالح أيوب سلطان مصر والشام مزين

(1) Oleg Grabar : "Art and Architecture of Islam 650-1250" , Richard Ettinghusen and yalla university press , pilican history of art , new haven and London , 1987, p. 204:206 .

(٢) ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن "الفن المصرى" – ٣ – دار المعارف ، سنة ١٩٧٦م ، ص١٤٢٤ ، ص١٤٢٦ .

بمشاهد مأخوذة من الإنجيل شكل (٣١٧) . ثم أن زخرفة أحد الشمعدانات المصنوعة عام ١٢٤٨ م من قبل فنان من الموصل قد استعارت أيضاً مشاهد من حياة السيد المسيح .

فالتبادل التجاري بين العالم العربي الإسلامي والغرب المسيحي أبان الحروب الصليبية ، وتبادل السلع الفنية ، قد دفع بعض الفنانين المسلمين إلى تزيين أعمالهم بمشاهد من الإنجيل معروفة من طرف المشترين الصليبيين .
والمثال البارز المعروف على ذلك هو الطست الفاخر المسمى بمعمدانية القديس لويس الموجود اليوم فى متحف اللوفر فى باريس شكل(٣١٨) ، هذا الطست الجميل المؤرخ بنهاية القرن الثالث عشر الميلادي يحمل توقيع الفنان والحرفي المسلم محمد بن الزين الذى لم يكتف بالتوقيع مرة واحدة ، وإنما وقع ستة مرات فى مواضع مختلفة ، عمل ابن الزين يستلهم ، جهاراً ، النص الدينى المسيحى .

وبالنسبة لبهنسى فإن " هوية الثريات الموجودة فى البيرة الواقعة قرب غرناطة والثريات المحفوظة فى أديرة قبطية تدعو إلى الظن بوجود دور للمسيحيين فى صناعة هذا الفن المعدني وفى نقله من مصر إلى أسبانيا ......"*
إن عرضنا السابق للمسألة يعزز هذا الظن وربما ينقله إلى مصاف الحقيقة التاريخية .
" فهناك مثال لدورق مياه للمهام العسكرية شكل(٣١٩) يحتوى على مشاهد مسيحية رائعة توضح دخول بيت المقدس ، ومولد السيد المسيح ، لكن بتقنيات وزخارف إسلامية تشرح وتصف عملية التكامل والتوحد بين المسلمين وغير المسلمين داخل المدن الإسلامية."(١)
ونجد أيضاً بعض أعمال فنية إسلامية عليها توقيعات الفنانين المسيحيين منها :

١- يعقوب بن أسحاق الدمشقي (القرن الثامن الميلادي)

وهو فنان من سوريا أو من فلسطين ، وأعماله على المعدن . ولقد وقع هذا الفنان بالكتابة الكوفية على مبخرة (ارتفاعها ١١سم وقطرها ١٠سم) موجودة حالياً فى مجموعة دافيد (تحت رقم ٧-١٩٩٤) فى الدانمارك شكل (٣٢٠) .

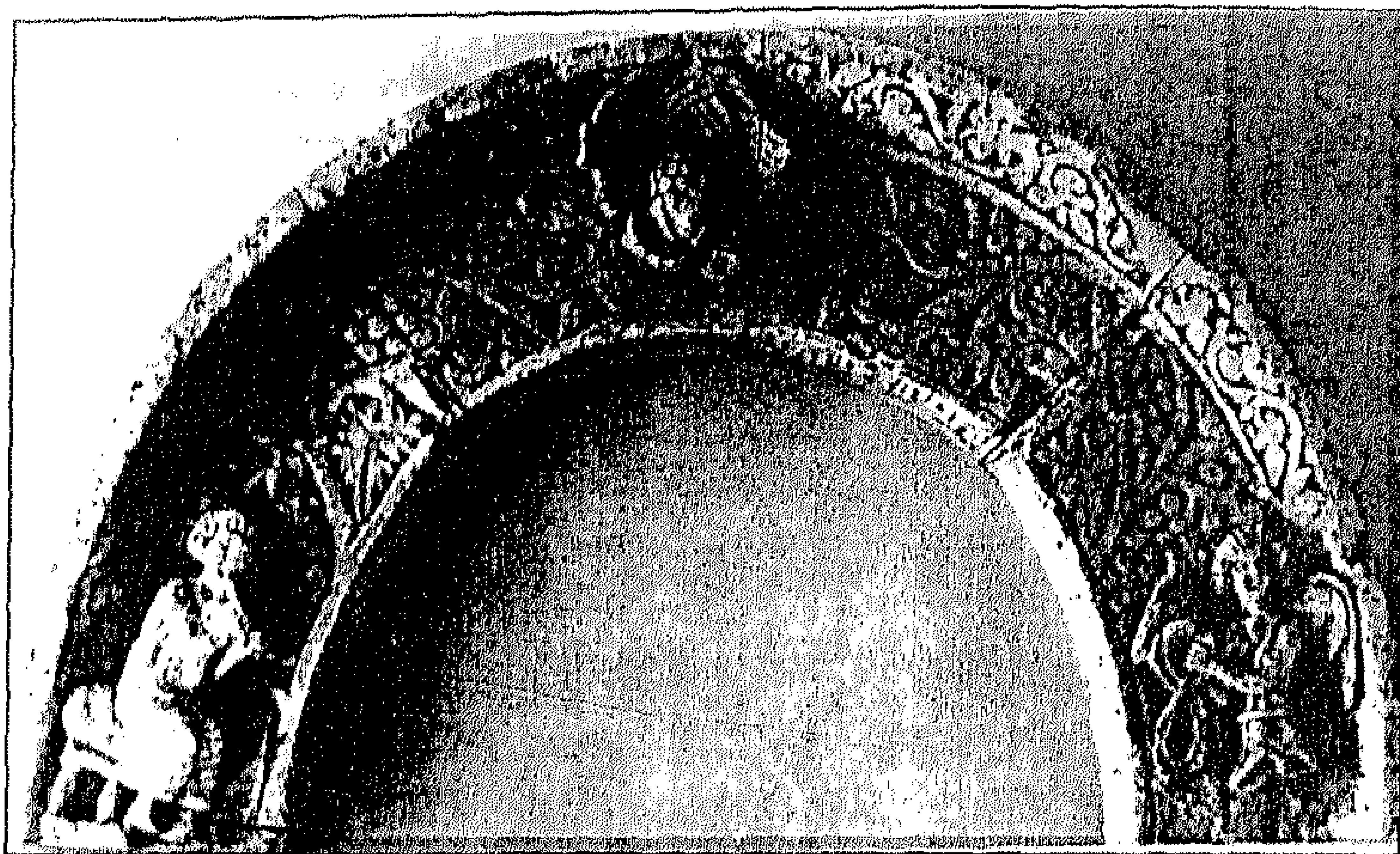
٢- إبراهيم النصراني (قبل سنة ٧٧٥م)

وهو خزاف عراقي من مدينة الحيرة ، عثر على عمله فى مدينة الرقة السورية (أرتفاعه ٥,٧سم وقطره ٢,١٢سم) وهو موجود بالمتحف الوطنى السورى (تحت رقم١٧٢٦١) ونقرأ على هذه القطعة من عمل النصرانى إبراهيم ، وأنها عُملت فى الحيرة للأمير سليمان بن أمير المؤمنين .

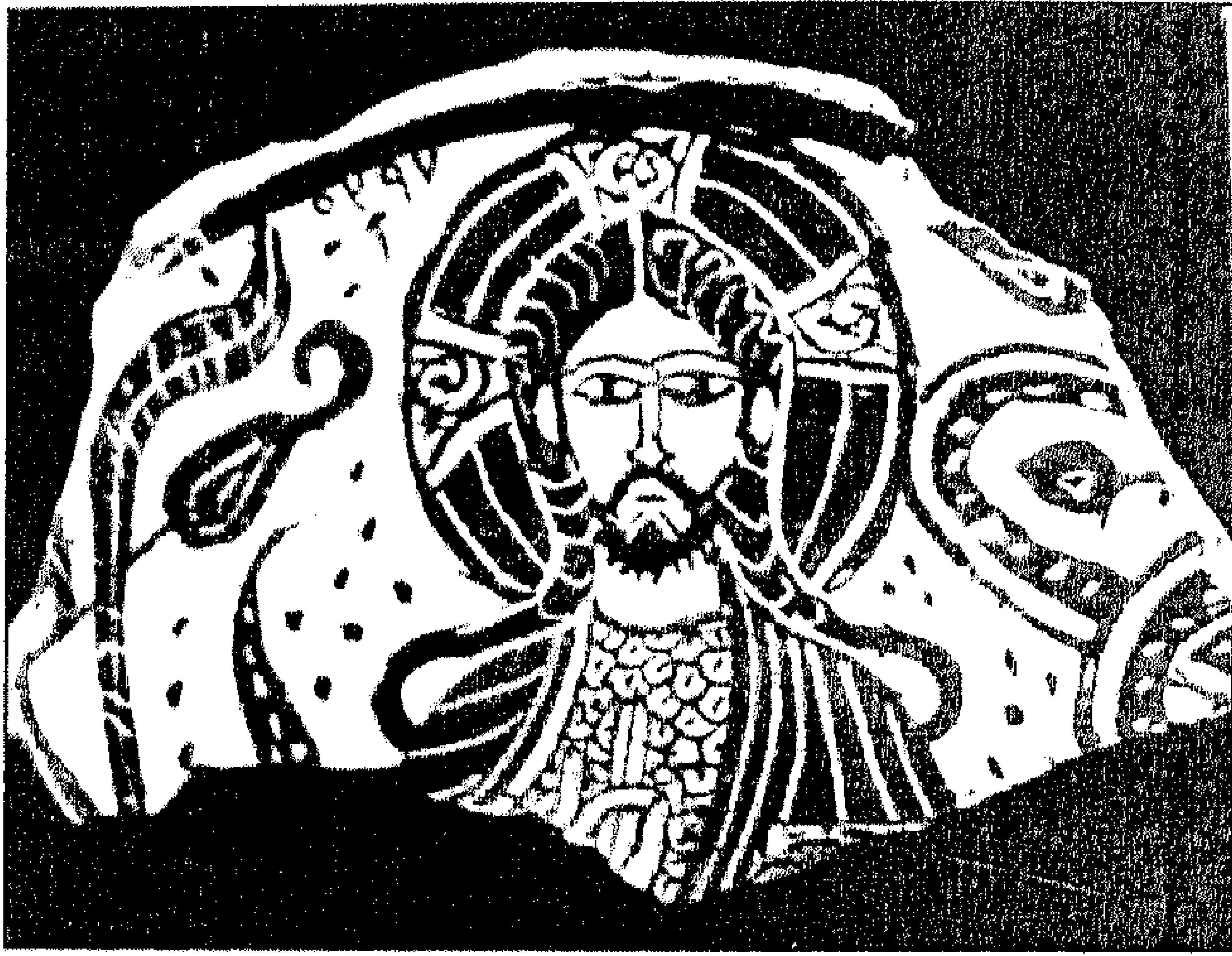
---

* عفيف بهنسى : الفن الإسلامى ، مرجع سبق ذكره ، ص٣٨٣ .

(1) Bernard Lewis :" the World of Islam " , thames and Hudson, London,p.107.



شكل (٣١٥)
عقدمستدير لحنية من الحجر الجيري - مصر العليا - القرن السابع الميلادي - الآن بمتحف اللوفر



شكل (٣١٦)
سلطانية من الخزف الملون ذي البريق المعدني عليها السيد المسيح يمنح البركة - مصر - أواخر القرن الحادي عشر الميلادي - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



شكل (٣١٧)
طست من النحاس المكفت بالفضة - سوريا (١٢٣٩م) - معرض فرير
الفني بواشنطن - D.C Freer Gallery



شكل (٣١٨)
طست من النحاس المكفت بالذهب و الفضة - عمل محمد بن الزين - من مصر أو سوريا (١٢٩٠-١٣١٠م) - متحف اللوفر



- جزء تفصيلي -



شكل (٣١٩)
دورق مياه للمهام العسكرية - فن إسلامي

٣- سليمان أو عبد الملك النصراني (القرن الثاني عشر الميلادي)

وقد وقع على طاووس الموجود فى متحف اللوفر (تحت رقم ١٩٦٩) المصنوع فى أسبانيا الإسلامية . وهذا العمل من النحاس بارتفاع ٣٩٥سم ، والعمل يحتوى على كتابتين الأولى باللاتينية (أي عمل سليمان) والثانية بالعربية، وقد ترجمها كتالوج اللوفر بما معناه(صنع على يد خادم ملك النصارى) شكل (٣٢١) .

٤- البيطار (القرن العاشر أو الحادي عشر الميلادي)

خزاف من العصر الفاطمى،وقع على عدة قطع من بينها قطعة متحف بيناكى فى أثينا (تحت رقم ١١٧٤٢) والصحن الموجود فى متحف الفن الإسلامى فى برلين "Staatliche museem " توقيعه مقروء بدقة على أحد السعيفات فوق الغزال المرسوم شكل (٣٢٢) .

٥- سعد (القرن الحادي عشر الميلادي)

خزاف مصرى مهم جداً ينتمي إلى نهاية العصر الفاطمى ، يُعتقد أنه مسيحي مصرى . وذلك بسبب رسمه رهباناً بملابسهم ومباخرهم على بعض قطعه مثل العمل شكل (٣٢٣) الموجود فى متحف فيكتوريا وألبرت فى لندن (تحت رقم ٤٩,١٩٥٢) كانت أشكاله المرسومة ذات دقة كبيرة خاصة رسمه للشكل الآدمي المتأثر بالفن البيزنطي . وقد وقع سعد العديد من الأعمال المحفوظة اليوم فى متاحف العالم . وبعض القطع تعرض لنا تجديدات الفنان على المستوى التقنى . وتتوزع أعماله اليوم بين متحف الفن الإسلامي فى القاهرة ومتحف بناكى فى أثينا.

٦- شرف الأبوانى (بين ١٢٩٠-١٣٢٠م)

خزاف مصرى من العصر المملوكي ، ثمة ٣٥كسرة خزفية على الأقل تحمل اسمه شكل (٣٢٤) فالأبوانى يعود إلى قرية أبوان بالقرب من بهنسا ، كان يعمل فى مدينة القاهرة بين السنوات(١٢٩٠-١٣٢٠م). وأحد توقيعاته (شرف الدين) وليس(شرف) وحدها،" حملت بعض الباحثين إلى الظن بأنه مسلم . أليس أمراً مثيراً وجميلاً أن لا يهدينا أسلوب القطع الفنية على معرفة الديانة التى يعتقنها الفنان ؟ فى ذلك توكيد للأفكار التى كنا نقولها فى هذا الكتاب ." (١)

وهناك مثال آخر لطبق من الخزف الأيوبى يوجد جزء منه بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة وبقيته بمتحف بناكى بأثينا ورسوم هذا الطبق باللون الأخضر والأسود والأزرق على أرضية شفافة تمثل السيدة العذراء والسيد المسيح عليه السلام لحظة الإنزال من على الصليب وهذا الجزء بالقاهرة يكمله جزء فى بناكى عليه بعض الحواريين يحيط برؤسهم هالات صغيرة ترمز إلى القداسة شكل(٣٢٥)

---

(١) شاكر لعيبى : الفن الإسلامى والمسيحية العربية " ، مرجع سبق ذكره ، ص١٦٧، ١٦٨ .

ويتضح من أسلوب رسم الأوجه على هذه القطع استمرار التقاليد الفاطمية فى تمثيل الوجوه القمرية كما يتضح ذلك فى بعض القطع التى وصلت إلينا من الخزف ذي البريق المعدني .
" ووجود هذا الموضوع الديني المسيحى على إناء من الخزف الأيوبى ذلك العصر الذى ساد أغلب الحروب الصليبية لدليل واضح على استمرار التسامح الدينى وأغلب الظن أن يكون الصانع مسلماً أراد أن يروج أعماله بين القبط والمسيحيين الأجانب باستخدامه هذه المواضيع حتى يستخدموه كأيقونة ."(١)

إذاً كانت توجد ورشات عمل مسيحية وإسلامية لإنتاج الأعمال الفنية . وبما أن المجتمع كان خليطاً من الديانات منها المسيحية والإسلامية . " فقد أمكننا أن نعدد فى ورشة عباسية لصناعة الأسطرلابات حضور جميع الديانات كما حضور امرأة (العجيلة كما يسميها إبن النديم فى الفهرست) كانت تتردد على المشغل للتعليم مع أبيها . فى الفقرة المعنونة "الكلام على الآلات وصُناعها" يذكر إبن النديم المتوفى حوالي سنة ١٠٠٠م أسماء بعض الصناعات التى تؤدى إلينا أنهم خليط من الصابئة الحرانيين والمسيحيين والمسلمين معطياً الانطباع القوى بإن البعض كانوا يشتغلون بوصفهم غلماناً متعلمين لكذا وكذا أستاذ حرفة ."(٢)

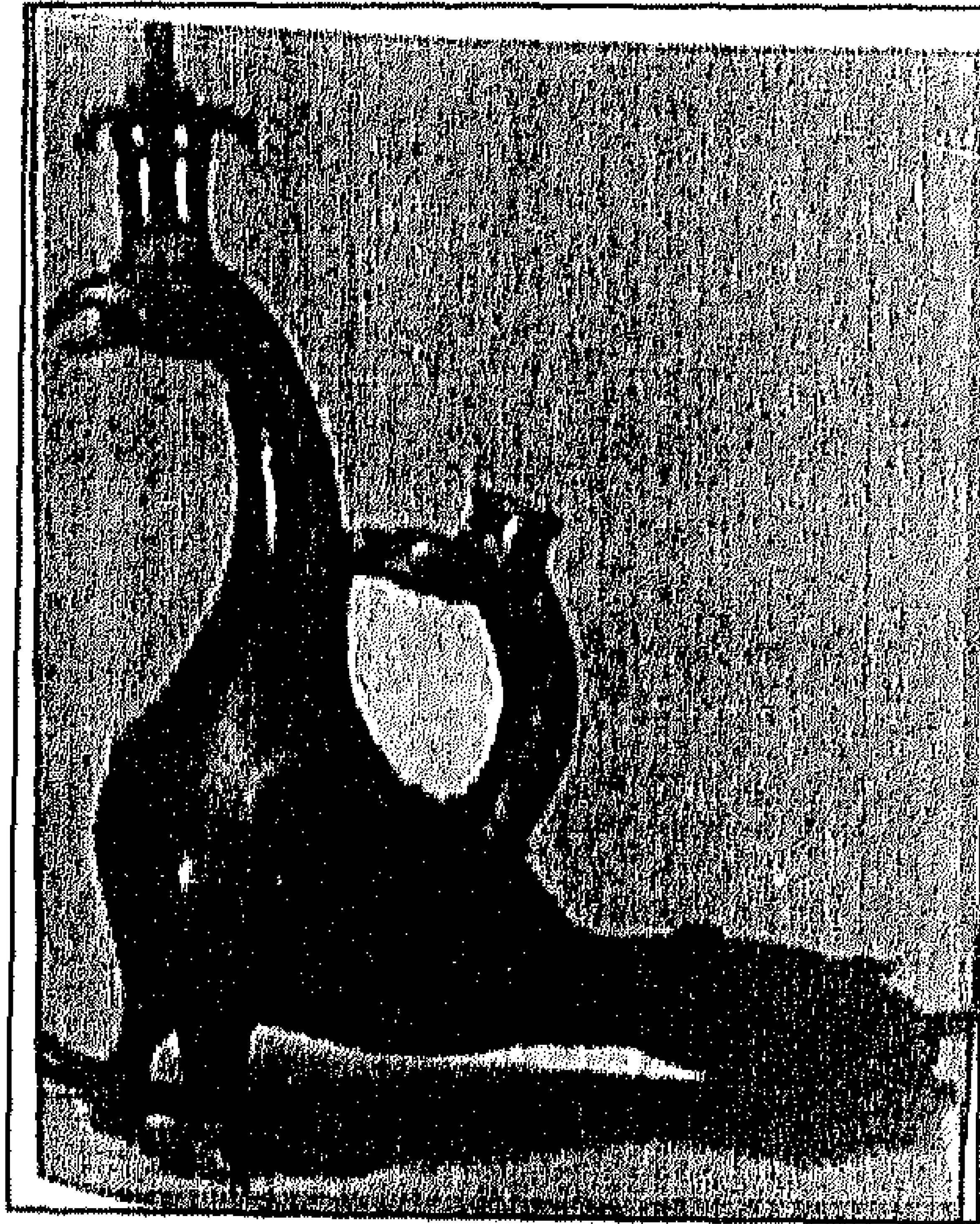
وكذلك وجد على أفريز من الخشب وعليه بقايا من أوراق ذهبية على قاعدة من النبات وهو مستطيل الشكل طوله ١٩,٥سم ، وعرضه ١٣,٧سم ، وعمقه ٢,٣سم وهذا العمل وجد بكنيسة أبو سرجة بالقاهرة القديمة وهو الأن فى واشنطن ، " ويعتبر نموذج فريد قام به فنانون مماليك ، فمن بين مجموعات العمال المماليك المختصين بالأعمال الخشبية كان هناك أفراد من الجماعات المسيحية فى مصر وسوريا تم تكليفهم بعمل منتجات فنية ذات زخارف معمارية تخص كنائسهم فقاموا بنحت وتلوين هذا الإفريز بمشاهد ومناظر مختصة بالتوراة والإنجيل تظهر على هياكل ومذابح الكنائس القبطية كما فى شكل (٣٢٦) ، حيث يظهر إسحاق * الذبيح ." (٣)
" ومن المحتمل أن الفنان المسئول عن أعمال لوحة أبو سرجة كان قبطي متأثر تأثير تام بالفن الإسلامى . " (٤)

---

(١) جمال عبد الرحيم إبراهيم : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصرين الأيوبى والمملوكى ، دار الكتب ، سنة ٢٠٠٠ ، ص٧
(٢) شاكر لعيبى : الفن الإسلامى والمسيحية العربية "دور المسيحيين العرب فى تكوين الفن الإسلامى ، مرجع سبق ذكره ، ص١٥٧ .
* إسحاق الذبيح هو سيدنا إسماعيل عليه السلام فى الديانة الإسلامية، وإسحاق فى الديانة المسيحية.
(3) Esin Atil:" Renaissance of Islam Art of The Mamluks " Smithsonian institution press ,Washington, D.c.,1981 . P. 197 .
(4) John Beckwith : " Coptic Sculpture 300-1300 " , OP. cit, P. 31.



شكل (٣٢٠)
مبخرة من البرونز موجودة في مجموعة دافيد في
الدانمارك



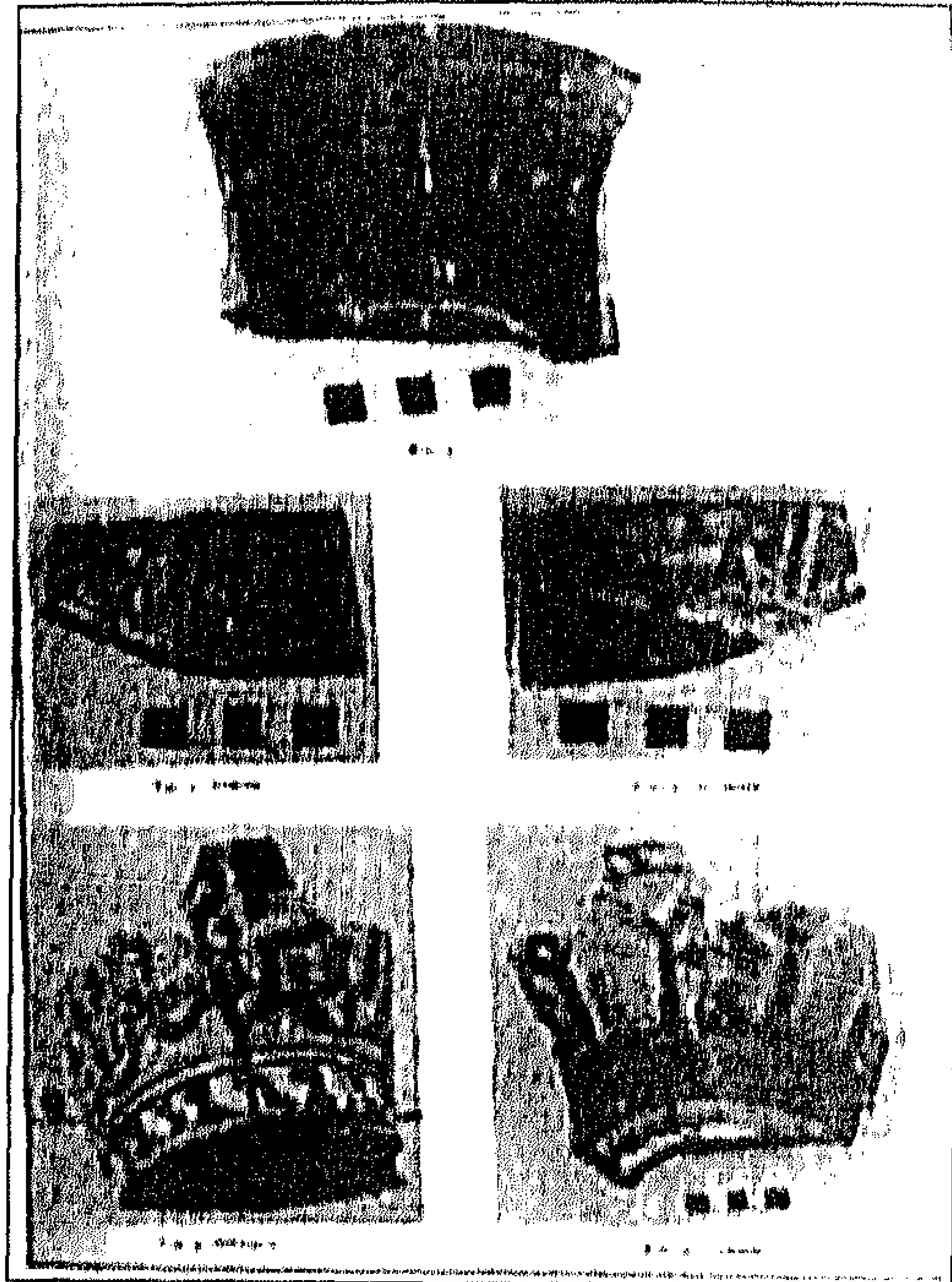
شكل (٣٢١)
طاووس من النحاس - متحف اللوفر



شكل (٣٢٢)
صحن من الخزف مرسوم عليه غزال - متحف الفن الإسلامي
برلين



شكل (٣٢٣)
قدح من الخزف و البريق المعدني عليها راهب يحمل مبخرة -
القرن الثاني عشر الميلادي - من مصر - متحف فكتوريا و ألبرت
- لندن



شكل (٣٢٤)
قطع خزفية للخزاف شرف الإبواني - من العصر المملوكي



شكل (٣٢٥)
أجزاء من إناء مرسوم تحت الطلاء و متعدد الألوان - أيوبي - القرن السابع الهجري - جزء منه في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - و بقيته في متحف بناكي بأثينا



شكل (٣٢٦)
إفريز من الخشب من كنيسة أبو سرجة بالقاهرة القديمة - القرن الرابع عشر الميلادي - مجموعة دمبارتن أوكس - واشنطن

ومن هنا يمكننا عمل مقارنة بسيطة بين الفنين القبطى والإسلامي :

الفن القبطي	الفن الإسلامي
هو فن ديني ومدني ودنيوي وشعبي " فعلى الرغم من أنه كان يعمل فى وسط شعبي مستخدماً خامات فقيرة دون أن يحظى بتشجيع من بلاط أو مركز فني ، إلا أنه تمكن من تحقيق طرازه الخاص وشخصيته المنفردة منذ أن بدأ بتوجيهات حركة الرهبنة وتدعيم الكنيسة التى منحها أفضل ما لديه ، وبتلك القوة الغريزية التى ملكها وأمتد أثرها إلى العالم البيزنطي عامة . لقد وصل الفن القبطى إلى هذا الوضع فى القرن السابع مشاركاً فنون العالم الأخرى سيادتها كفن رفيع له مكانته وله سماته مهما أهمله العلماء و ابخسوه حقه . "(١)	فن دنيوي نفعي ولم يكن فناً دينياً
بدا فناً شعبياً ثم أصبح فناً زخرفياً بجانب أنه فناً دينياً	فن البلاط فلم تتدخل الدولة أو رجال الدين فى تعلمه أو فرض شكل معين منه لذلك خرج فناً يلتقى مع العامة والخاصة ، فكانت الحضارة الحديثة بكل ما حصدت من علوم وفكر وثقافة تلتقي مع الفن العربي الإسلامي لأنه ليس فناً طقوسياً أو فن الخاصة . ونجد رواد الفن المعاصر يستلهمون أشكاله وأنماطه لإبداع فن معاصر جديد . ولقد كانت العقيدة والإيمان والفلسفة والفكر الإسلامي هم الموجه لخلق وإبداع الفن العربي الإسلامي وأيضاً كان فناً زخرفياً .
كان وسيلة للتعليم والإرشاد الديني والوعظ . فالفن المسيحي ساد فيه زهاء ألف وخمسمائة سنة تصوير الحوادث الدينية وتاريخ المسيحية وسيرة أبطالها.	لم يكن وسيلة تعليمية ." وإذا كان التصوير الديني فى الإسلام قد أتجه إلى خدمة الأهداف الدينية إلا أنه لم يصطبغ بالصبغة التعليمية التى أتسم بها التصوير المسيحى الذى كان يخاطب من لا يعرفن القراءة والكتابة . وقد ظهر التصوير الإسلامى فى رفقة المخطوطات المصورة وقفاً على الرؤساء والأمراء وعِلْيَة القوم وكبار العلماء والأدباء نظراً لارتفاع تكلفتها ." (٢)

الكتاب المقدس قد مد مصوري المسيحية بمضمون يصورونه منذ الفترات المبكرة من تاريخ الفن المسيحى . فكان هناك فى المسيحية مذهبان ولكلا منهم اعتقاد بأن للمسيح إما طبيعة واحدة وهم الذين رفضوا تصويره ، أما المذهب الثاني أن للمسيح طبعتين إلهية وبشرية وهم الذين لم يمنعوا تصويره.	لم يقدم المسلمون على تصوير القرآن لأن أكثر مفكرى الإسلام نبذوا هذه الفكرة فالأمر فى الإسلام يختلف عنه فى المسيحية ، فالقرآن الكريم هو كتاب تشريع قبل كل شئ ، والأنبياء ليسوا غير بشر أوحى إليهم وأن محمداً (ﷺ) هو خاتم الأنبياء ، لكنه لا يتميز عن غيره إلا بحمله رسالة ربه ، وما كان للمسلمين أن يعبدوه أو يؤلهوه . من هنا لم يكن ثمة مجال للشبه بين محمد (ﷺ) فى نظر المسلمين ، والمسيح عليه السلام فى نظر المسيحيين ، فإن كانت طائفة من المسيحيين قد أمنت بالطبيعة الواحدة للمسيح ، وهؤلاء قد حرموا تصوير المسيح كما حرم المسلمون تصوير الله و الرسل.
هناك فترة تحطيم الأيقونات بسبب أن المسيحيين اعتقدوا بشفاعة الصور والتماثيل و اعتمدوا عليها فكان للعقيدة أثر علي الفن في هذا الوقت .	هناك بعض العلماء أفتى بتحريم التصوير ، و البعض أفتى بإباحته ، والبعض الآخر اشترط علي الإباحة بأن يكون العمل الفني لم يقصد به اللهو و التبرك . و بذلك أيضاً كان للعقيدة أثر على الفن .
استخدم الفن في تزيين الكنائس و المعابد فكثرت المنحوتات و التصاوير والنقوش الفنية التي تضم صور الآلهة و القديسين و لوحات تسجيل أحداث التاريخ و لكنها كانت خالية من التماثيل المجسمة و هذا بتأثير العقيدة فقد كان اهتمامهم بالروحانيات يمنعهم عن النظر إلى ما هو قريب من الطبيعة لأنهم نظروا إلى المعني الروحي المقصود من الصورة .	لم يستخدم في تزيين المساجد و اقتصر تزيين المساجد على الزخارف الهندسية و النباتية المحورة و الكتابات بأنواعها . فنظرة رسول الإسلام إلى أن التصاوير شاغلة المصلي عن العبادة " هي نظرة منطقية يسندها الواقع ، بل أن كثيراً من علماء الأديان الأخرى قد شاركوا محمد (ﷺ) في نظرته هذه و من بينهم القديس " برنار " الذي عدّ التصاوير الجدارية بالكنائس بل و الزخارف المعمارية الرومانسكية صارفة للمصلين عن الخشوع اللازم في الصلاة و ذات أثر بالغ في نفوس المصلين من الفنانين و عشاق الجمال ، تهدد بالاستيلاء علي فكرهم خلال الصلاة و عدم استغراقهم في العبادة . و هو ما يدعم الفكرة القائلة بأن النهي عن التصوير في الإسلام هو نوع من الخوف علي المصلي و خاصة في المسجد من أن تشغله التصاوير عن صلاته . " (٣)

مصادر هذا الفن : الفن المصري القديم – الفن الإغريقي و الروماني و الهيلليتيستي – الفن السوري – و الفن البيزنطي و الساساني .	مصادر هذا الفن : جميع مصادر الفن القبطي بالإضافة إليه كمصدر من المصادر .
هذا الفن اعتمد علي الرموز حيث أن بداية هذا الفن أنه كان فناً مضطهداً – فكانوا يرمزون للعقيدة المسيحية ببعض الرموز مثل عناقيد العنب التي ترمز إلى الكنيسة و العبادة ، الطاووس يرمز إلى الجنة ، أما الطيور و الحمام فترمز إلى السلام ، و غيرها من الرموز .	لا يوجد رموز في الفن الإسلامي " فقد كان هناك تحريم كامل للبورتريهات و الصور الدينية و طبقاً لذلك لم يحتوي الفن الإسلامي علي أي عناصر رمزية أو مجازية هامة . " (٤)
اختار الفنان القبطي من الفن الوثني ما لا يتعارض مع الدين ، كمناظر الحب و الراعي حامل الكبش كمنظر للسعادة الأزلية . فقد كيّف الفن الوثني و حوله إلى فن ديني يخدم العقيدة .	اختار الفنان المسلم من عناصر الفنون الهيللينستية و الساسانية و كثير من هذه الرموز و العناصر وثنية و لكنه كيّفها حتى لا تتعارض مع عقيدته .
الفزع من الفراغ Horro Vocio : فاهتموا بالزخرفة الكثيرة حول اشكالهم " و لقد تأثر الفنان القبطي بالتقاليد الشرقية في الفن ، فكان الفنان الاخميني والساساني يفزع من الفراغ فيعبرون عنه بالرموز لأنه كان في اعتقادهم مصدراً لكي يحل فيه الأرواح الشريرة ، و قد ظهر هذا التأثير في الفن القبطي ." (٥) فوجدنا في بعض أعمالهم الفنية صور كرؤوس و زهريات و شارات دون أن يكون لها أي معني .	الفزع من الفراغ : فاهتموا بالزخرفة و التكرار و جعلوا تكويناتهم وسط التفريعات النباتية و الأشكال الهندسية و ملؤا اللوحة بالعناصر الفنية المختلفة .
لم يقلدوا الطبيعة تقليدا أميناً فهم كرهوا اضطهاد الرومان و كرهوا كل ما يذكرهم به ، وكرهوا الفن الروماني الذي اهتم بالطبيعة و تقليدها . أما الفنان القبطي فتميز بعدم محاكاته الصادقة للواقع و عدم الاهتمام بالتشريح و النسب .	لم يقلدوا الطبيعة تقليداً أميناً خشية الوقوع في مضاهاة خلق الله . فتميز فنهم بالتحوير و التجريد و التبسيط في الأشكال الحية .
يذكر د. جمال عبد الرحيم في محاضرة شفوية عند سؤاله عن سبب عدم وجود تماثيل في الفن القبطي ؟ أن الفنان القبطي لا يحبذها لأنها وثنية ، فقل استعمال التماثيل و كثر اتجاههم إلى النحت الجداري شديد البروز و أصبح يحور و يبسط في الأشكال بعيداً عن الوثنية .	قل استعمال التماثيل ، و كذلك المنحوتات الجدارية لم تكن شديدة البروز خوفاً من مضاهاة الخالق .

الموضوعات الفنية التى استخدم التشخيص فيها : - تصوير الأساطير الرومانية و الإغريقية - تصوير الموضوعات الدينية من العهد القديم و الجديد . - تسجيل المعارك و تخليد الانتصارات . - الأعمال التذكارية و الجنائزية " شواهد القبور" . - موضوعات عن الصيد . - موضوعات عن الرقص والطرب والموسيقي . - تصوير الحيوانات و الطيور و الأسماك . - تصوير الأشكال الآدمية و امتزاجها مع الأشكال الهندسية و النباتية . - تصوير الكائنات الخرافية .	الموضوعات الفنية التى استخدم التشخيص فيها : - موضوعات عن الصيد و مناظر الافتراس والقتال والمبارزة . - موضوعات عن الرقص و الطرب والموسيقي و الشراب . - تصوير الحيوانات و الطيور والأسماك . - امتزاج الأشكال الآدمية مع الأشكال الهندسية و النباتية و الكتابات . - تصوير الكائنات الخرافية. - الأشكال الكتابية وما تخفيه حروفها من رؤى تشخيصية لرؤوس آدمية و حيوانية وطيور ، حيث يتحول المعني الذي يصوره الحرف إلى شكل يتفق مع معناه . " فقد حملت الأشكال المجردة في الفن الإسلامي بملامح الإنسان و ملامح الطير والحيوان ، فاستحال المجرد إلى كائن نابض بالحياة ." (٦)

(١) يوساب السرياني : الفن القبطي و دوره الرائد بين فنون العالم المسيحي ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٩٥ م ، مطبعة الأنبا رويس – العباسية الأوفست ، ص ٢٥ .
(٢) ثروت عكاشة : معراج نامه " أثر إسلامي مصور " ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢ .
(٣) نفس المرجع السابق ، ص ١٦ .
(4) Nicholas Fry : "Treasures of world art" ,Hamlyn , London , New York , Sydney , 1975, p. 80 .
(٥) حكمت محمد بركات : جماليات الفنون القبطية ، عالم الكتب سنة ١٩٩٩ م ، ص ١٥ .
(٦) بدر الدين أبو غازي : الطابع القومي لفنوننا المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٨ م ، ص ١٠٩ .

الباب الثالث

التشخيص في النحت البارز الإسلامي

- الفصل الأول : دراسة تحليليه لنماذج من أعمال النحت الإسلامي التي تناولت التشخيص .
- الفصل الثاني : التشخيص في المسكوكات الإسلامية .
- الفصل الثالث : تجربة الباحث .

الفصل الأول

دراسة تحليلية لنماذج من أعمال النحت الإسلامي التي تناولت التشخيص

مقدمة :-

إن مشكلة فن النحت تفوق تعقيداً مشكلة التصوير . و ذلك لأنه كان أقرب إلى صناعة الأصنام ، و لذلك فأنه كان من الأعمال التي تدخل في نطاق التحريم ، " فمنذ تحطيم الأصنام في الجاهلية ، بدا فن النحت قد زال من الأرض العربية غير أنه عاد ، وإن ببطء كعنصر فاعل من عناصر العالمية الفنية ." (١)

فوجدنا الخلفاء الأمويين الأوائل ، و هم قريبي العهد بالإسلام ، لم يأبهوا أبداً إلى خطورة النحت ، فقد حفلت قصورهم بالتماثيل و بخاصة قصر الحير الغربي في بادية الشام و قصر خربة المفجر قرب أريحا في الأردن ، ثم قصر المشتي التي حفلت واجهته بالنحت المجرد و المشبه .

و هذه الأعمال من صنع سكان البلاد الأصليين الذين دخلوا الإسلام أو الذين استمروا علي دينهم .

و عندما آلت الخلافة للعباسيين و نقلوا عاصمة الملك إلى بغداد ، أصبحت السيادة في العالم الإسلامي للعراق و إيران ، و بالتالي اتخذ الفن الإسلامي اتجاهاً غلبت عليه الصبغة الفارسية . و قد بلغ الفن الزخرفي أوج عظمته و مجده في القرن التاسع الميلادي ، ثم ضعف حينما ضعفت الدولة العباسية . و بظهور الدولة الفاطمية ، حينما فتح الفاطميون مصر ، جعلوها مقراً لخلافتهم ، و منها عرف الفنانون تزيين منتجاتهم بالفنون الزخرفية من كائنات حية و هندسية و نباتية و خطية ، نظراً لمذهبهم الشيعي ، و انتشر الفن في مصر والشام و امتد إلى جزيرة صقلية التي حكمها العرب وقتئذ .

ثم انتقل الطراز الفاطمي إلى الطراز المملوكي أيام حكم الأيوبيين ، و ظل مزدهراً في مصر و الشام أيضاً من القرن الثالث عشر إلى السادس عشر الميلادي.

و استمرت نهضة الفن الزخرفي سائرة في طريقها إلى أن قضى العثمانيون على المماليك و علي الفنون في مصر ، حيث هاجر الكثير من الصناع و الفنانون ورحلوا عن مصر ، و أصبح العصر التركي عصر ركود فني .

و قبل أن نعرض الأعمال النحتية ، يجب أن نذكر أن النحت الإسلامي تمثل في :

١- التماثيل المجسمة : لم يكن نحت التماثيل المجسمة شائعاً في الفن الإسلامي ولكن هناك نماذج قليلة تمثل مباخر و نافورات علي هيئة الأشكال الحية ، أو مجرد تماثيل تزين بعض الأواني و تستخدم كمقابض أو كحلية .

---

(١) إبراهيم بن الحسين العلوي : الفن العربي المعاصر" مجموعة متحف معهد العالم العربي ' ص٢٦.

٢- النحت الجداري البارز و الغائر : فالغائر ما كان أعلي مستوياته موازياً لارتفاع سطح اللوحة المنحوت فيها و يمكن تسميته بالحفر ، أما البارز فينقسم إلى أقسام منها ، النحت الخفيف البروز و النحت شديد البروز ، وكثيراً ما وجدنا هذا النوع يزين المنحوتات الإسلامية .

و بذلك نجد أن الأعمال الفنية ترتبط بالمنفعة ، فعلى الرغم من ميل الفنان إلى عدم تمثيل الطبيعة تمثيلاً واقعياً إلا أنه اتخذ أسلوباً جمالياً خالصاً ينحو به بعيداً عن المحاكاة الحرفية ، فلأفتتان بالزخارف جعله يكسو مجسماته بثوب مطرز بالزخارف مخالفاً بذلك غيره ، مبتعداً عن أي شبهه دينية ، إلى جانب اكساب أعماله جمالاً و تناسقاً في تنويعات الزخارف .

الأعمال الحجرية و الرخامية و الجصية :-

بالرغم من انصراف الفنانون المسلمون عن نحت التماثيل ، فقد أفرغوا جهدهم إلى بقية الفنون ، و منها زخرفة الحجر و الرخام لتزيين مبانيهم و قصورهم و مساجدهم .
و من أجمل الزخارف الحجرية ما ترجع إلى العصر الأموي ، فنجد أن بعض الأمراء و الخلفاء يبنون قصور لهم للصيد و الترفيه و التسلية مثل قصر الحير، خربة المفجر ، قصر المشتى ....
و نجدهم لم يتحرجوا من نحت الكائنات الحية كالإنسان و الحيوان و الطير . و من مميزات الفن الأموي إحداث تنوع في الزخارف ما بين الحيوانية و النباتية وهذا واضح مثلاً في قصر المشتى ومعظم أفاريز قصر خربة المفجر وقصر الحير، وقام الأمويين بإبداع تصميمات في داخل إطارات هندسية بسيطة مثل المربعات كالمستطيلات ، المثلثات ، و الدوائر .
و التي استخدمت علي مستوى واسع كما في مثلثات قصر المشتي و مستطيلات قصر الحير و يعتبر هذا الأسلوب من مميزات الفن الأموي .
وأيضاً من مميزات العمل في العصر الأموي استخدام عدد كبير من العمال في إنجاز العمل الذي نتج عنه تنوع في الأفكار التي انقسمت بالتالي إلى طبقتين :

الأولى : الزخرفة الهندسية ، و **الثانية** : الزخارف النباتية ، و ما بين ذلك نجد أن هذا التنوع في الأفكار قد شمل مناطق البحر المتوسط و إيران و وسط آسيا في القرن السادس و السابع و الثامن . و لم يعرف السبب في هذا التأثير هل يرجع إلى هجرات العمال أو للفتح الإسلامي . و نجد ذلك بوضوح في قصر المشتي حيث التنوع الفني في استخدام النباتات و الحيوانات في مثلثات و أشكال دائرية متناغمة بها قوة و حركة مع حدود غير طبيعية تبدو و كأنها من اللؤلؤ ، و هذا يوضح مدى ثراء و تنوع التصميمات في العصر الأموي .

قصر الحير :-

هذا القصر يقع بجوار مدينة تدمر و هو مشيد بالحجارة ، و يمتاز باحتوائه علي نوعين من النحت ، النحت الزخرفي و هو عبارة عن أشكال نباتية محورة أو هندسية مجردة ، مصنوعة من الجص البارز كزخرفة الرقش العربي ، و النوع الثاني من النحت هو النحت التشبيهي الذي حفل به القصر ، و الذي يشابه في أسلوبه و طريقة تنفيذه النحت الذي عثر عليه في قصر المفجر قرب أريحا . و نستطيع القول بأن وحدة أسلوب النحت في هذين القصرين واضحة جداً .

و من أهم التماثيل التشبيهية التي عثر عليها و أعيد ترميمها ، تمثال الخليفة هشام بن عبد الملك شكل (٣٢٧) و التمثال يعطي فكرة عن النحت الذي كان سائداً قبل دخول الإسلام لهذه البلاد ، و هو يميل إلى التحوير و الارتباط بنوع من الذاتية و النمطية في المعالجة فالملابس مزركشة و بها إطار من دوائر متماثلة تنزل على الجانبين ، و كسرات الثوب متماثلة ، و يبدو أن التمثال كان ملوناً ، وهذا واضح من بقايا الألوان على الحجر المصنوع منه و تظهر في غطاء الرأس و الحواجب و الشارب ، و صانع التمثال ربما لا ينظر إلى التمثال علي أنه صورة للخليفة بقدر ما هو رمز للجلال المتمثل في السلطة التي يتمتع بها ، و هذا لا يتفق مع قواعد الكلاسيكية . أما في المعالجة الفنية النحتية فخطوط الوجه بسيطة مع شيء من الحدة في الخطوط الموصلة بين الشارب والأذن والفم،ليكسب الشكل شيئاً من الرصانة والشدة ليوصل الغرض من كون التمثال لشخصية جليلة صارمة .

ويمكن مقارنة هذا التمثال مع تمثال مشابه وجد في قصر المفجر ويعتقد أن مكانه هو الجبهة الخارجية فوق الباب مباشرة ليؤكد أنه للخليفة هشام شكل(٣٢٨).
أما علي الواجهة فنجد صف من التماثيل النصفية عُثر علي ثلاثة منها تمثل نسوة عاريات . و في مكان أخر ثلاثة قطع منحوتة بثلاثة خراف و حيوانات أخرى تميز من بينها فهود . و في طرف القوس العلوي الأيمن أعيد تركيب تمثالين ، أحدهما رجل مضجع وتجلس إلى جانبه امرأة في وضع يشبه أوضاع التماثيل التدمرية الجنائزية . وثمة تماثيل أخري يعتقد أنها كانت موجودة في جدار رواق الطابق الثاني في الواجهة الداخلية الشرقية . و لقد أعيد تركيب ما عُثر عليه ، ومن ذلك تمثال بارز لفارس شكل (٣٢٩) و كان هذا التمثال ملوناً .

وغير ذلك تماثيل أخرى منها ما يمثل رجل جالس على عرش ويضع قدميه على كرسي صغير ، ولم يبق من هذا الرجل إلا نصفه السفلى ، وهو ملون أيضاً . ثم تمثال نسر باسط جناحيه ، وثمه تماثيل أخرى كتمثال إمرأة فى وضع متحرك ذات ثوب شفاف ملتصق على جسمها المكتز ، وتمثال إمرأة عارية الصدر

رأسها مفقود ، وجذع تمثال لإمرأة عارية الصدر ونصف تمثال رجل ، وغير ذلك، فأسلوب النحت يعطينا فكرة واضحة عن مبادئ الفن العربى التى ظهرت فى العهود السابقة للإسلام على الأرض العربية ، وهى تميل دائماً إلى التحوير والأرتباط برؤية ذاتية ولكن بنوع من النمطية ، وأستمرت هذه الخصائص فى الفن الإسلامى فى جنوح نحو التحوير والتجريد وليس لمنع واضح ولكن لطبع متأصل .

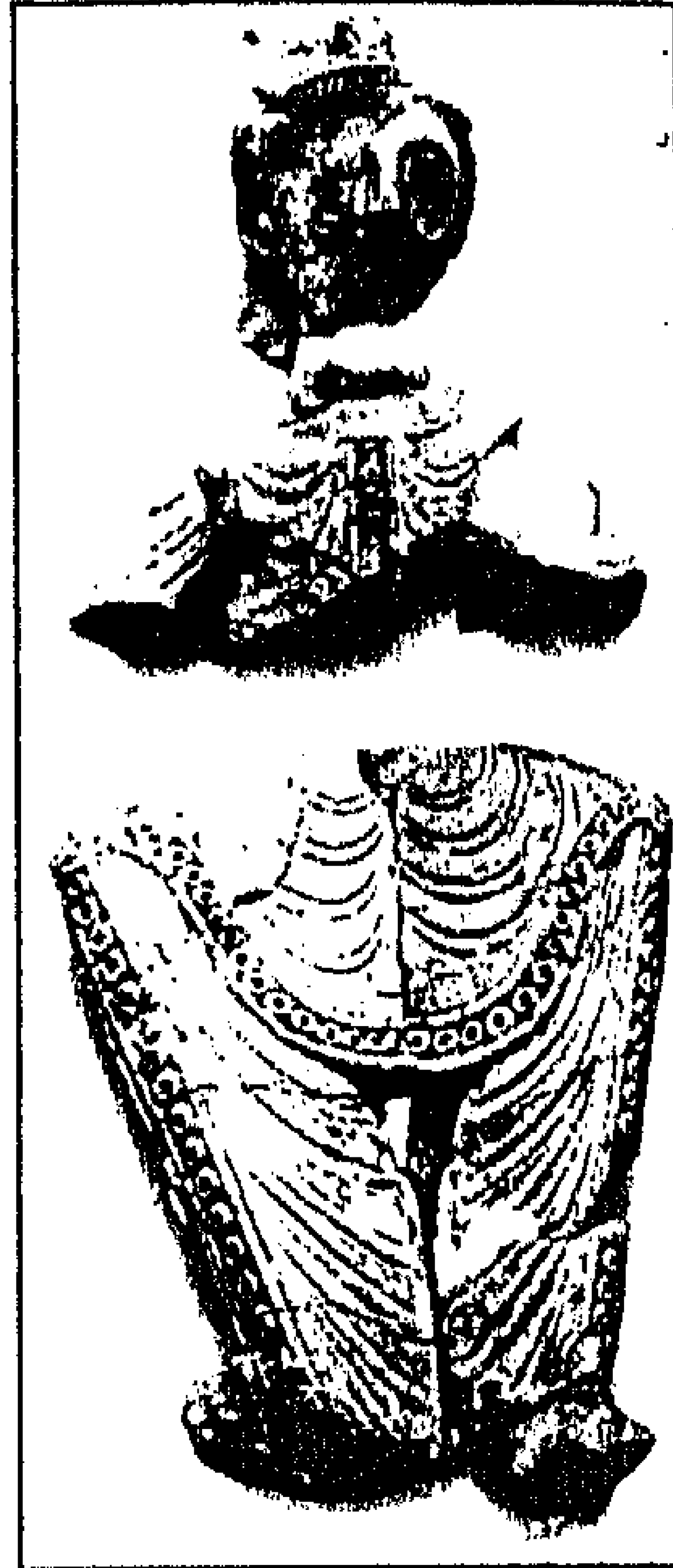
قصر خربة المفجر :-

يقع بالضفة الغربية من نهر الأردن ومشيد بالحجارة وهو يبعد حوالى خمسة كيلو مترات شمال أريحا . ولقد كشف عنه العالمان " بارماك D.C Baramak ، وهملتون R.W. Hamilton فيما بين العامى (١٩٣٠ – ١٩٤٨م) ، ويرجح نسبة هذا القصر إلى الحكم هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥ هـ - ٧٢٤ – ٧٤٣ م) . وتميز هذا القصر بعظم اتساعه ، وبالرغم من أنه يشمل على الأكثر عناصر تصميم القصور الأموية إلا أنه ينفرد بأساليب معماريه فنية لا يوجد لها مثيل فى سائر القصور.

وأروع ما فى غرفة الأستقبال فى حمام القصر هو سقفها المقبب المغشى بالنحت الجصى . ثم القبة التى تعلو القسم المربع وهى قبة عالية فيها رسوم على هيئة جياد مجنحة تشبه أجنحة الطيور ، وموجودة فى ميداليات معلقة شكل (٣٣٠) وفوقها أفريز مؤلف من صور نافرة مدهونة تمثل طيور الحجل . وفى عنق القبة نوافذ ذات زجاج معشق ملون . وتزدان القبة بمنحوتات بديعة مؤلفة من ستة أوراق منها ست رؤوس لرجال ونسوه ملونه وراء أعضاء الكرمة منفذة بعناية ، وربما يكونوا من سكان القصر شكل (٣٣١) .

وأكثر هذه الشواهد النحتية الجصية نقل إلى المتحف الفلسطينى فى القدس مع منحوتات حجرية من أهمها تماثيل لرجال ونساء كاملة أونصفية كان بعضها موجوداً فى المدخل المسقوف بقبة تعتمد على دعائم الأقواس الجانبية ، منها شريط من الجص يتكون من جامات كبيرة متصلة بأخرى أصغر منها شكل (٣٣٢) وداخل هذه الجامات الكبيرة رؤوس منحوته بنحت شبه كامل ، وحمل نفس روح النحت اليونانى والرومانى وذلك فى تمثيل الثياب والشعر، إلى جانب مسحة من تأثيرات تدرمرية بادية على الأشكال وملامحها. وهى تعتبر من بواكير النحت الإسلامى.

وأيضاً هناك شكل (٣٣٣) لمجموعة من خدم القصر " وهذه الأعمال لها أهميتها الخاصة حيث تم أقتباسها من مملكة فارس التى فتحها المسلمون فهى تتوافق مع الأعمال الأموية التى ظلت ثابتة ، وهذه النماذج توضح مدى التسلية



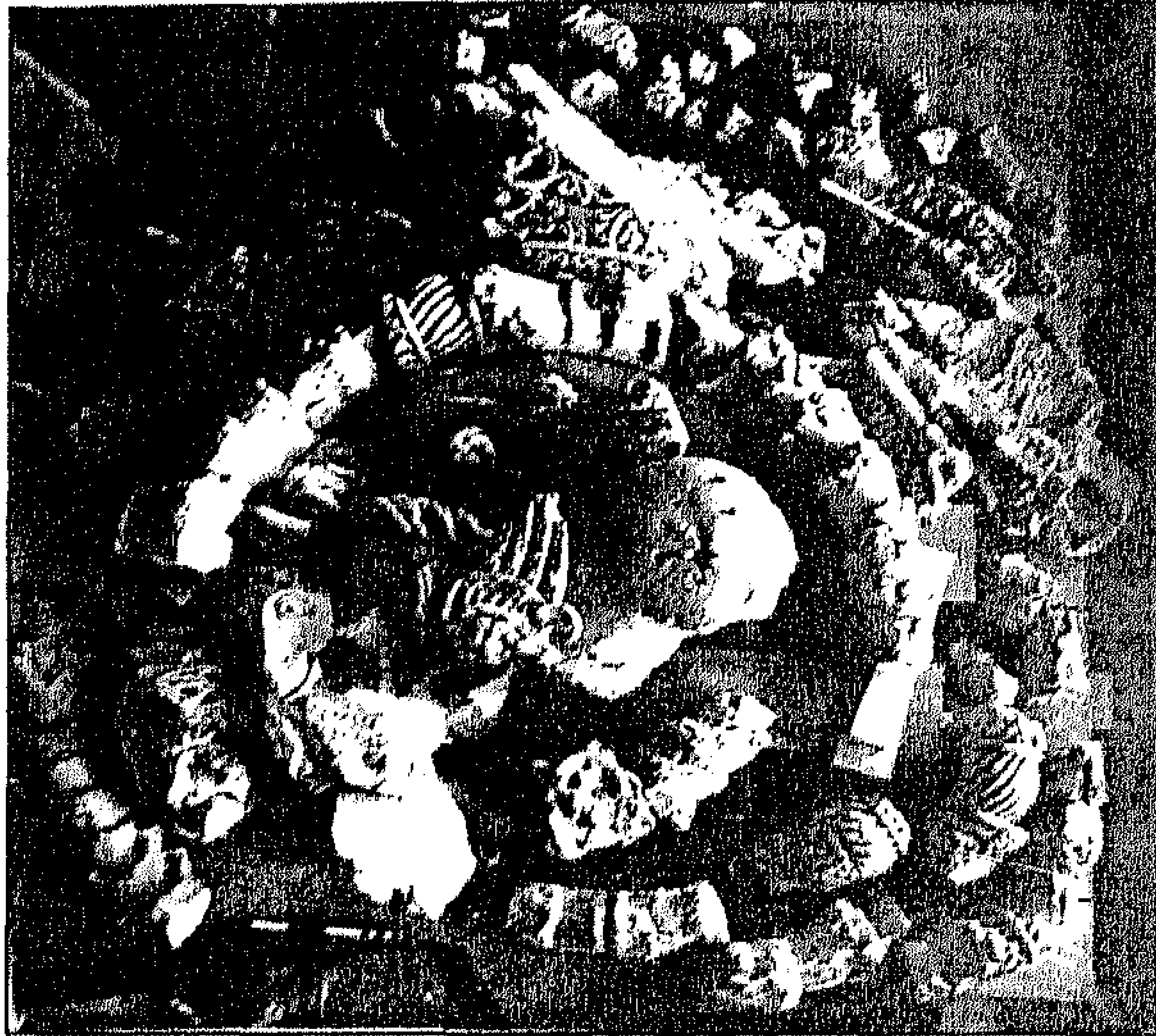
شكل (٣٢٧)
تمثال حجري من قصر الحير
الغربي لعله تمثال هشام بن عبد
الملك - متحف دمشق



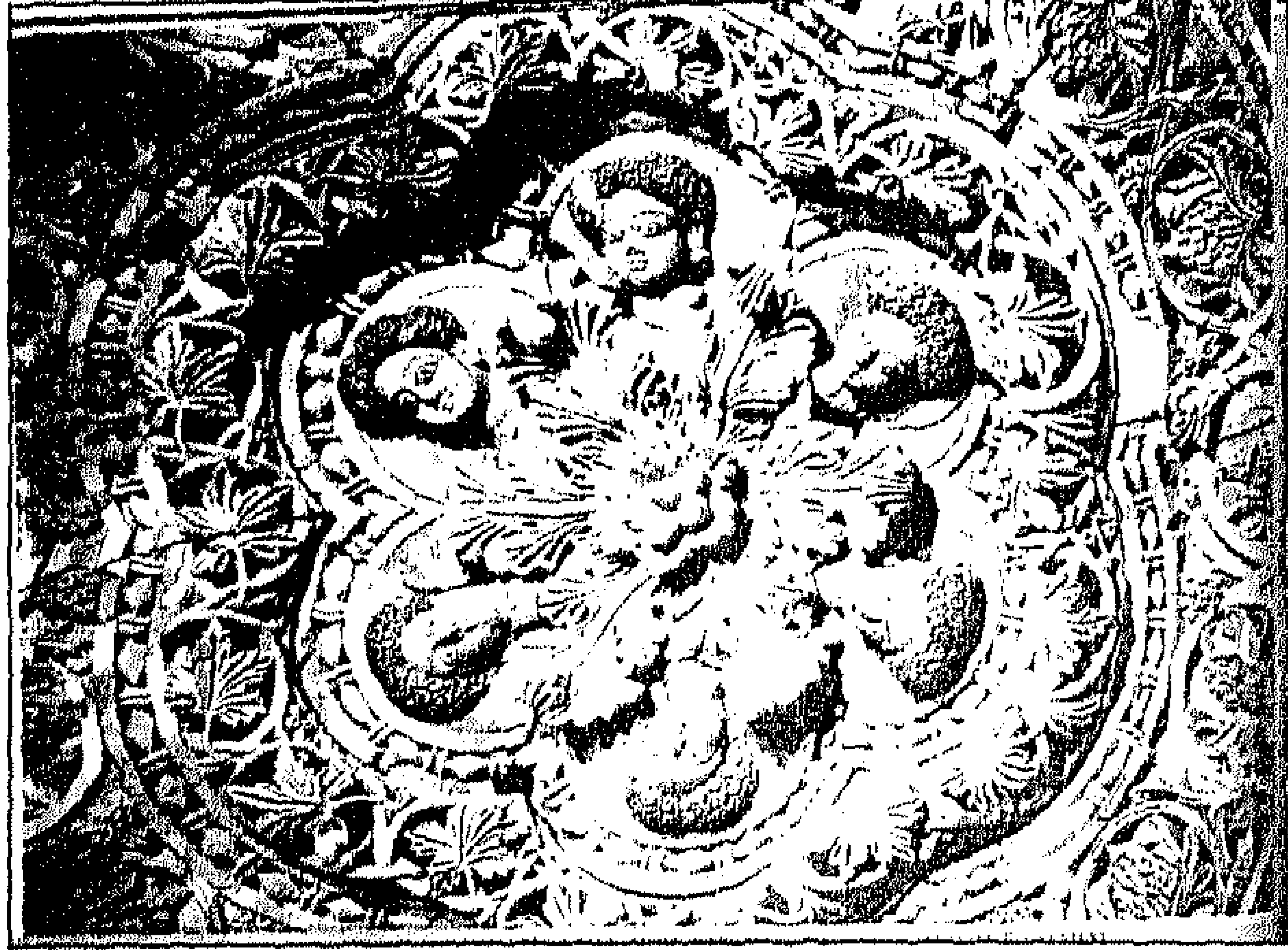
شكل (٣٢٨)
تمثال حجري من قصر الحير الغربي
(٧٢٧م) - بادية الشام متحف دمشق



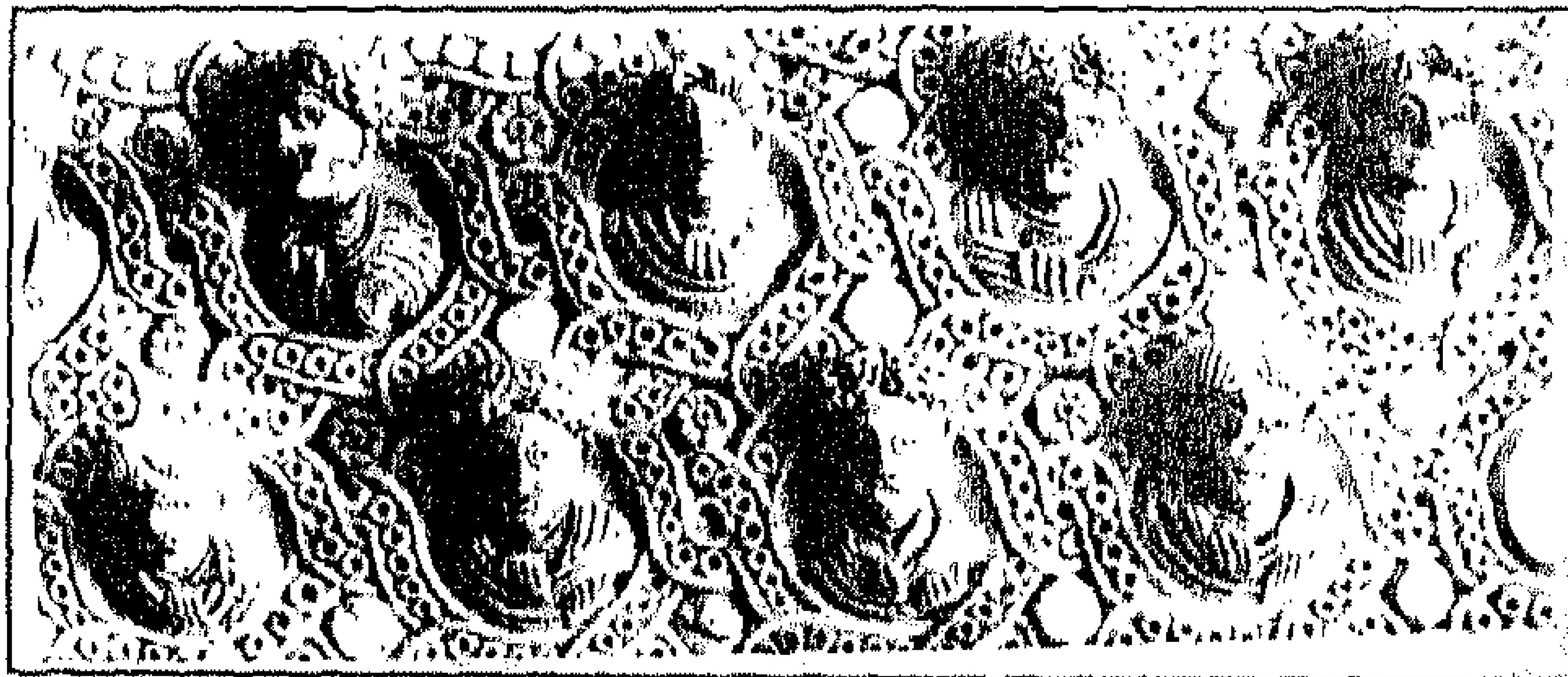
شكل (٣٢٩)
تمثال لفارس من خزف الرقة - سوريا متحف
دمشق



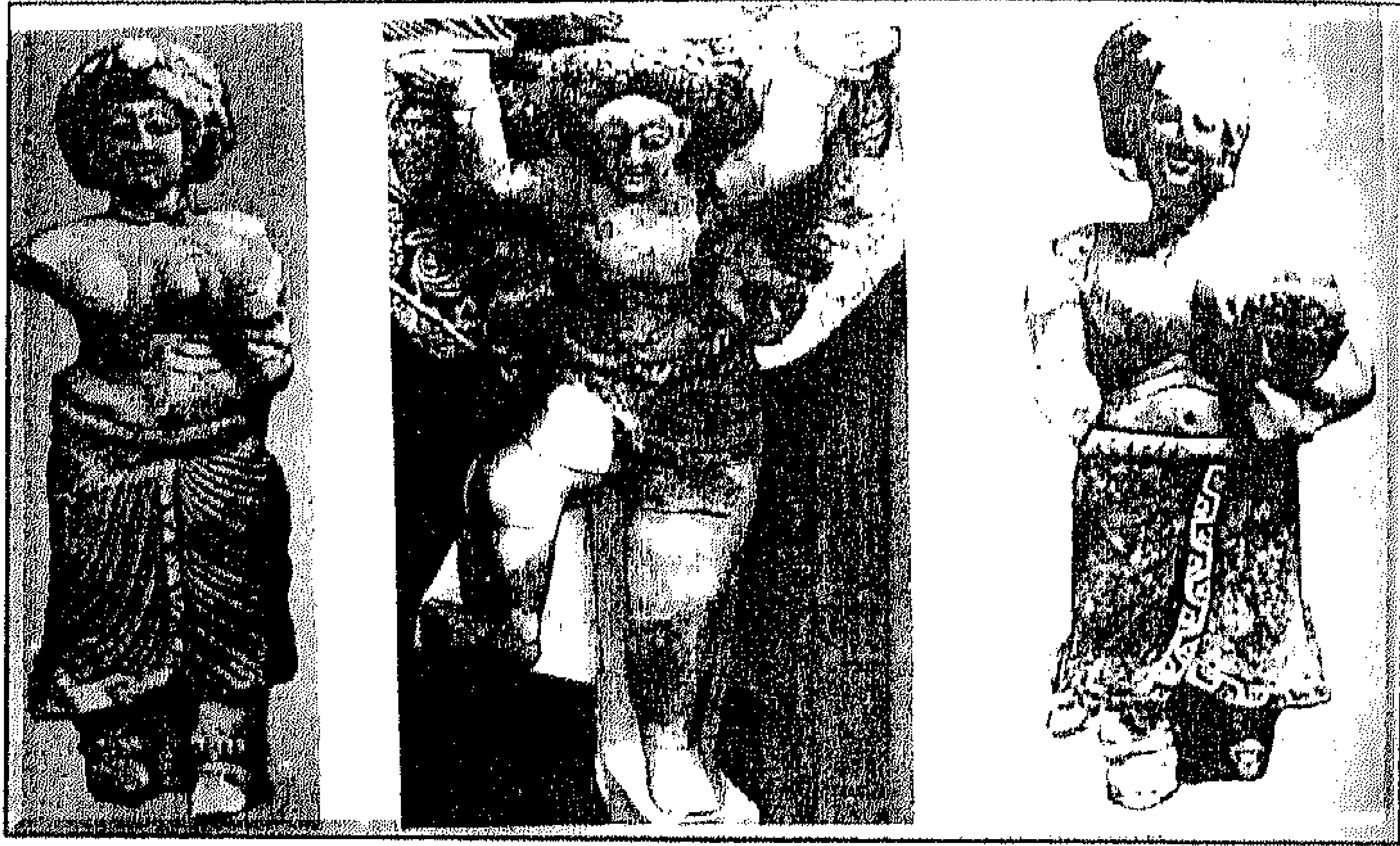
شكل (٣٣٠)
جياد مجنحة موجودة في ميدالية معلقة بسقف خربة المفجر



شكل (٣٣١)
نحت بارز من المصيص يزين قبة السقف المستدير لخربة المفجر - النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي - متحف القدس



شكل (٣٣٢)
إفريز من الجص " المصيص " - علي مدخل بوابة خربة المفجر - القرن الثامن الميلادي



شكل (٣٣٣)
تماثيل من المصيص من قصر خربة المفجر - النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي

واللهو الملكى فهى تضم خدم من الأناث و الذكور وخدم راقصين ولاعبى أكروبات وحاملى الهدايا" (١).
وقد بدت هذه التماثيل مدهونة بألوان جذابة ، وتضم واجهة المدخل محرابين ، عثر فى إحداهما على تمثال يعتقد أنه للخليفة هشام شكل (٣٣٤) وهو مشابه لتمثاله فى قصر الحير الغربى ولكنه ملون ، ويمثل هذا التمثال الأمير هشام واقفاً على قاعدة عليها أسدين منحوتين ، وهذا الأمير يرتدى معطف طويل وبنطلون أو سروال فضفاض بأسلوب ساسانى ويمسك بيده خنجر أو سيف .

فشهرة هذا القصر لما عثر عليه من نماذج تحتوى على عناصر آدمية وحيوانية إلى جانب الزخارف الهندسة و النباتية ، " ولقد أثار وجود تماثيل الأدميين الموجودة فى حنايا الجدران وفى بوابة الحمام تساؤلات بين العلماء فى شرعية هذا العمل الذى تم فى أوائل العصر الإسلامى ، وكيف يسمح للحكام الأمويين السنيين بمثل هذا العمل . لكن الظاهر أن تحريم التماثيل أقتصر فقط على أماكن العبادة وشواهد القبور حتى لا تذكر المسلمين بأصنام الكعبة ، وبذلك لم يشمل المنع البيوت السكنية " (٢)

قصر المشتى :-

يقع هذا القصر فى الصحراء الأردنية على بعد ٢٠ ميلاً جنوب شرق عمان ، وقد أكتشفه لايارد فى سنة(١٢٥٦ هـ - ١٨٤٠م) ثم ترسترام سنة (١٨٧٢م) ، وهو قصر غير تام البناء مستطيل التخطيط ، ويبلغ طوله نحو ١٠٠ متر ، ويشيد مبانيه الداخلية بالطوب على قاعدة من الحجر ، أما سوره الخارجى فكان من الحجر . ومن المعروف أن هذا السور نقلت أحجاره إلى ألمانيا حيث أعيد تركيبها فى متحف الدولة ببرلين الشرقية حالياً ، فقد أهداها لهم السلطان عبد الحميد سنة (١٩٠٣م) وتعتبر من أنفس التحف الإسلامية فى المتحف، شكل (٣٣٥) وقد قامت حول تاريخ قصر المشتى مساجلات وأراء مختلفة ، فذهب فريق من العلماء إلى أنه من أثار اللخميين فى الحيرة من القرن الرابع الميلادى ، وقال آخرون إنه من عمائر الغساسنة فى القرن السادس الميلادى ، ونسبة فريق ثالث إلى كسرى الثانى حين خضعت له البادية بين عامى (٦١٠-٦٣٢م) قبل أن يهزمه هرقل . ولكن أرجح الآراء وأنضجها الآن هو أن قصر المشتى بناء أموى ولاغرو فإن مثل هذا البناء الضخم لم يكن ليستطيع التفكير فى تشييده إلا خليفه توافرت له الأموال الطائلة ، واستطاع أن يجمع خير العمال و الصناع من

---

(1) Oleg Grabar: " art and architecture of Islam" 650-1250" Richard ettinghusen and yalla university press, pelican history of art, New haven and London , P.62.

(٢) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، سنة ١٩٩٢ ، ص ٣٩ .

أنحــاء مملكتــه ، وفضلاً عن ذلك فإن بعض العناصر المعمارية تؤيد نسبة قصر المشتى إلى بداية العصر الإسلامى ، ولا سيما الطوب والعقود والأقبية . ونرى كذلك فى الجدار القبلى من القاعة اليمنى بعد مدخل القصر حنية يرجح أنه كانت محراباً وأن القاعة كانت مصلى القصر .

" وقد ذهب الذين ينسون قصرالمشتى إلى العصر الأموى مذهبين:

الأول : ينسبه إلى يزيد الثاني فيما بين عامى (١٠١ــ ١٠٥ هـ ، ٧٢٠ ــ ٧٢٤م).

والثاني إلى الوليد الثانى فيما بين عامى (١٢٥ـ ١٢٦ هـ ، ٧٤٣ ــ ٧٤٤م) . وقد فسر أصحاب الرأى الأول ترك القصر بعد إتمامه لوفاه يزيد بعد وفاه عشيقته حبابة ، أما أصحاب الرأى الثاني وعلى رأسهم الأب لامنسن LAMMANS ، فقد أشار إلى نص جاء فى كتاب ساويرس بن المقفع ينسب إلى الوليد الثاني الشروع فى بناء مدينة لنفسه فى الصحراء ، جمع لها العمال و الصناع من جميع البلاد ، ومات كثير منهم بسبب الأرهاق وقلة الماء إلا أن ثار عليه رجل اسمه إبراهيم ، قتله واستولى على مقاليد الأمور وأطلق العمال ، فتفرقوا قبل أن يتم البناء .

ومهما يكن من الأمر فإننا لانستطيع أن نعرف تماماً إلى أى الخلفاء يمكننا أن ننسب قصر المشتى " (١)

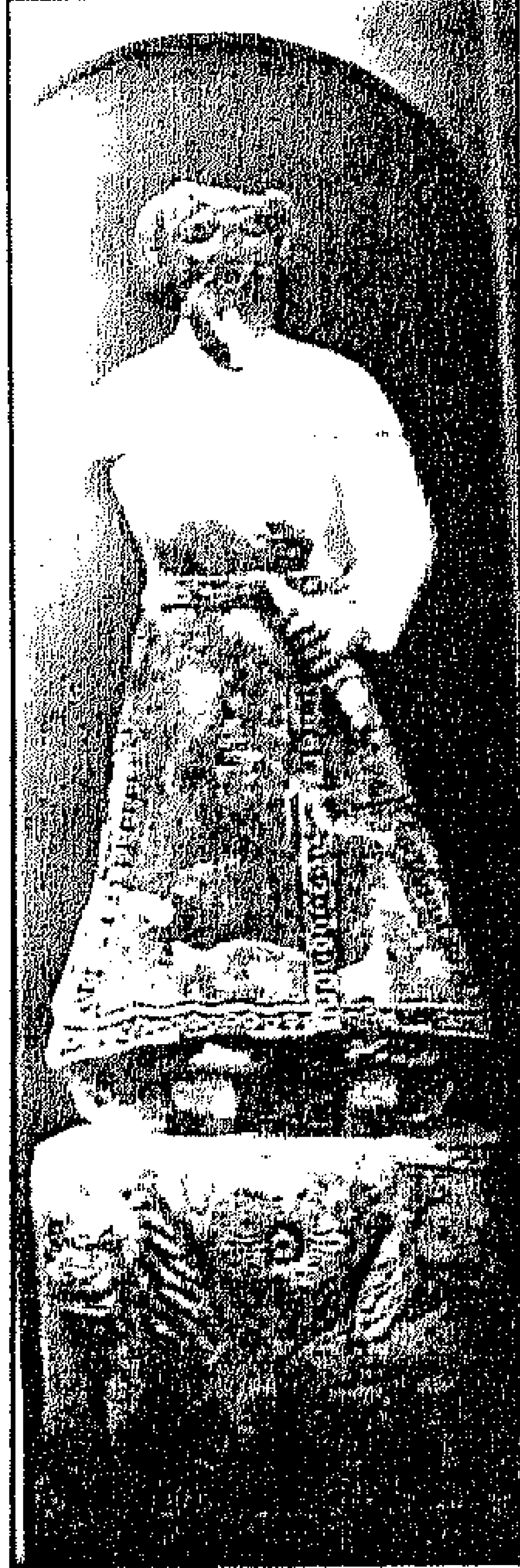
أما عن الأجزاء المنحوتة ، فيمتد على طول واجهة السور حفر بارز من مثلثات متبادلة فى قلبها رسوم مراوح نخيلية ، وكيزان صنوبر ونجوم صغيرة وأزهار اللوتس ، وحولها أشكال مختلفة ويبلغ أرتفاع المثلثات نحو ٢,٨٥ متراً وعرضها عند القاعدة ٢,٥متراً .

" ومن الملاحظ فى زخرفة المثلثات العشرون تقريباً ، على احتواء بعضها على زخارف أما هندسية ونباتية أو لكائنات حية وبعضها خالى من رسوم الكائنات الحية ، ويمكن بوجه عام أن تقسم زخارفها إلى :

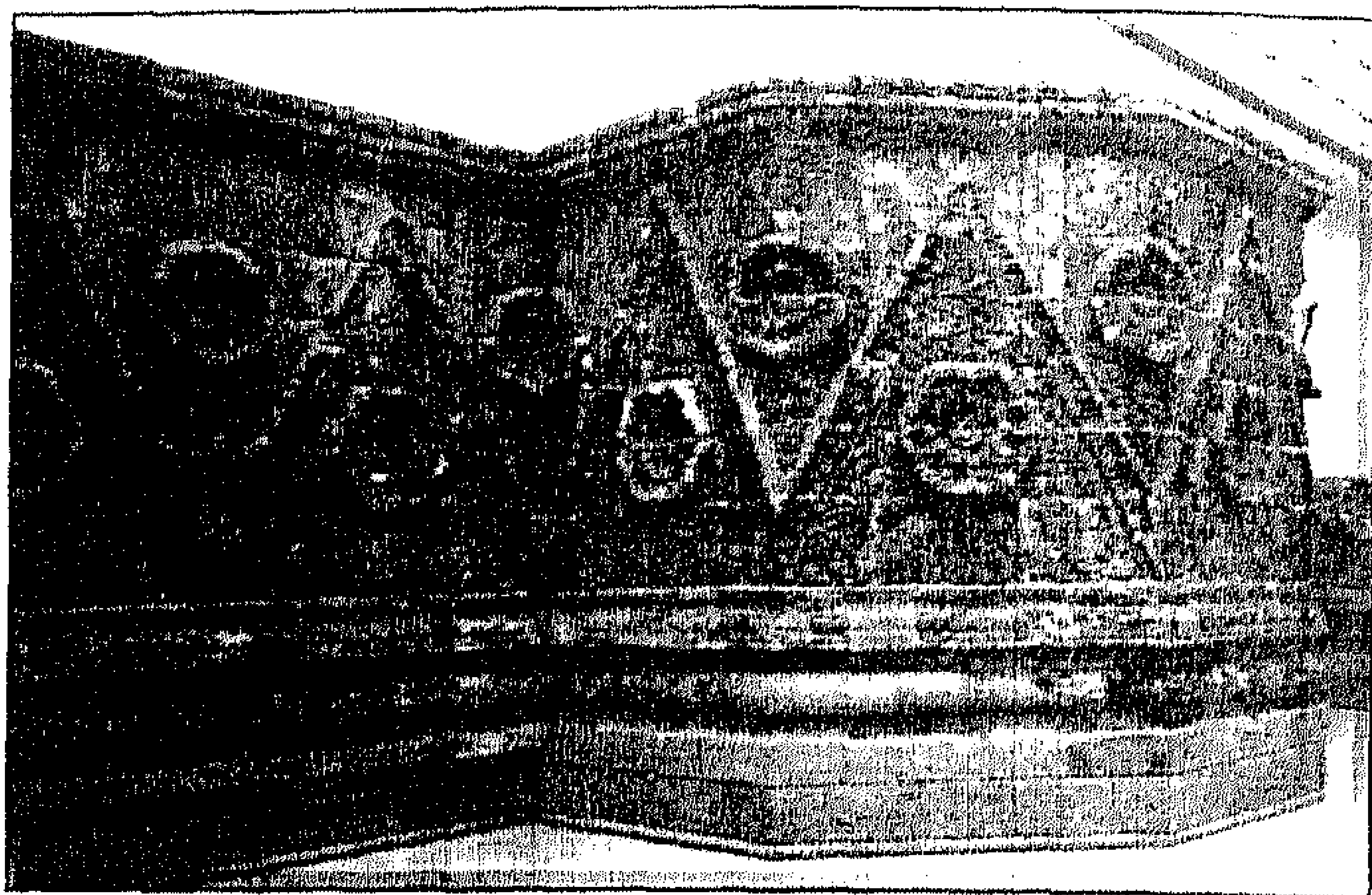
- مثلثات خالية من رسوم الطير و الحيوان ، وفى بعضها رسوم زهور مركبة ومراوح نخيلية مجنحة ، فضلاً عن الفروع النباتية وعناقيد العنب .
- ونجد فى سائر المثلثات رسوم طيور وحيوانات خرافية وحقيقية . وعلى كل حال فإن الزخارف الواقعة فى الجزء الأيمن و الجزء المستوى من الجدار هى الخالية من رسوم الكائنات الحية ، وليس السبب فى ذلك واضحاً ، فعلماء الأثار اختلفوا فى تفسير هذه الظاهرة ، فيرجح البعض أن الحائط الخلفى لهذا القصر هو حائط المسجد لذلك كان من غير اللائق النقش أو الرسم

---

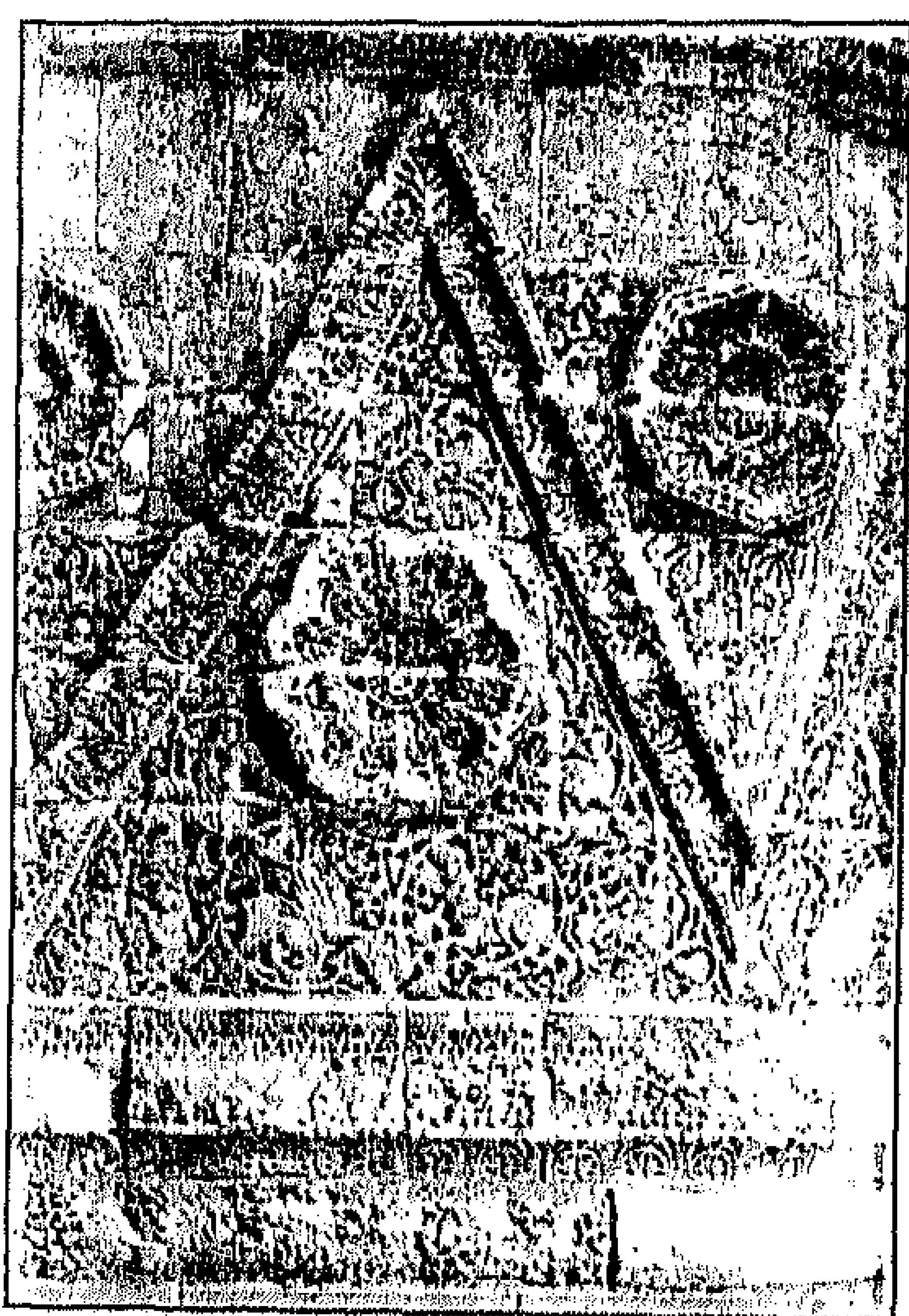
(١) زكى محمد حسن : فنون الإسلام ، المجلد الثالث ، دار الرائد العربى ، بيروت ــ لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١م ، ص ٥٢ .



شكل (٣٣٤)
تمثال للخليفة هشام - قصر خربة المفجر







شكل (٣٣٥)
واجهات قصر المشتي - القرن السادس الميلادي - متحف الدولة -
برلين

عليه للإعتقاد بكراهية التصوير فى العقيدة الإسلامية ، وهناك سبب أخر هو إحداث تنوع فى الزخارف ما بين الحيوانية و النباتية." (١)

أما عن ذكى محمد حسن فقد ذكر بعض الآراء الأخرى : يرجح بعض العلماء أن صاحب البناء أقتنع بعد إتمام القسط الأكبر من الزخرفة بكراهية تصوير الكائنات الحية فى الإسلام ، ففضل الزخارف النباتية فى الجزء المتبقى ، وذهب فريق أخر إلى أن الصناع أنفسهم ربما كانوا قبل ذلك ذميين ثم أعتنقوا الإسلام وعملوا على إحترام تعاليمه فى كراهية التصوير ، ويرجح آخرون أن يكون المقصود به هو الوصول إلى تباين بين الزخارف النباتية و الحيوانية بجعلها مختلفة من كل جانب من جانبى المدخل عنها فى الجانب الأخر ، وذهب الأستاذ هرتزفلد Herzfeld إلى أن الفرق بين الزخارف فى المثلثات المختلفة راجع إلى أن الصناع لم يكونوا من جنس واحد ، إذا أشترك فى زخرفة الواجهة صناع من سوريا والعراق ومصر .

ولكن أنكر الدكتور زكى محمد حسن هذا ورأى أن هذا الرأى فيه شططاً وإنكاراً للوحدة الظاهرة فى الزخرفة بوجه عام . ورأى أن الفرق بين الزخارف فى المثلثات المختلفة مقصود به التنويع ، ورأى أيضاً أنه لو كان الصناع من مختلف الجنسيات ، وإذ صح إن صناعاً سوريين و مصريين وعراقيين أشتراكوا فى زخرفة قصر المشتى ، فليس من المحتمل أن يترك أولئك الصناع كل منهم الأساليب الفنية المتبعة فى وطنه بدون أن يخضع الجميع لمشرف يؤلف لهم طراز الزخرفة التى يناط بهم حفرها . ولا ننسى أن الشام كانت ملتقى تيارت مختلفة من الأساليب الفنية الهللينية و الساسانية و القبطية " *

فمن الواضح أن النحات قد تجنب فى هذه المثلثات الإبقاء على المسطحات الكبيرة ، إمعاناً فى إيضاح التأثير الزخرفى عن طريق الضوء والظل وتناول البروز و العمق ، وبحيث تبدو المنحوتات كأنها مفرغة ، ويسمى هذا الأسلوب " الأموى " ، ولقد أستمر حتى ظهور أسلوب التوريق فى العصر العباسى الأول ، والذى أكمل ونضج فى القرن الحادى عشر الميلادى " فهذا الأسلوب المفرغ فى النحت الشبية " بالدنتيلا" وأسلوب النماذج النباتية يعود إلى الزخرفة المعمارية البيزنطية ، والأختلاف فى التنفيذ يثبت أنه تم تنفيذه من الفنانين الأساسيين من المقاطعات البعيدة عن الأمبراطورية البيزنطية فى الشرق الأوسط . وهناك تأثير فارسى قوى يظهر فى الأسود المجنحة الساسانية . إن الإطار الهندسى للتعريجات

---

(1) Oleg Grabar: " art and architecture of Islam" 650-1250", OP.cit, P.68.

* زكى محمد حسن : فنون الإسلام ، المجلد الثالث ، مرجع سبق ذكره ، ص ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ .

و العقدات على شكل وردة ، و المتكرر بإنتظام على عرض الواجهة ، يعطى فراق خاص " (١)

قصر الحمراء :-

من قصور الأندلس هو قصر الحمراء ، وأسم " الحمراء" مشتق من "بنى الأحمر" وهم بنو نصر الذين كانوا يحكمون غرناطة بين عامى (٦٢٩ - ٨٩٧ هـ،١٢٣٢-١٤٩٢م)، وقيل أيضاً إن أصله التربة الحمراء التى يمتاز بها التل الذى شيد عليه القصر، وقيل كذلك إن جزءاً من القلاع المجاورة لقصر الحمراء كان يعرف منذ نهاية القرن الثالث الهجرى (٩ م) باسم " المدينة الحمراء " .

ومهما يكن الأمر فقد بدأ تشيد هذا القصر فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) وترجع بعض أجزائه إلى القرن التاسع الهجرى ، ولكن معظمها يرجع إلى القرن الثامن الهجرى (١٤م) ، وقد تم بناء أفخم جزء من هذا القصر فى فناء الأسود و القطع القريبة منه فى منتصف القرن الثامن الهجرى (١٤م) . وينسب هذا القصر إلى يوسف الأول بين عامى (٧٣٣ – ٧٥٥ هـ ، ١٣٣٣ – ١٣٥٤ م) ومحمد الخامس بين عامى (٧٥٥ – ٧٦٠هـ ، ١٣٥٤ – ١٣٥٩) .

" ويعتبر قصر الحمراء من أهم وأشهر القصور الإسلامية المعروفة فيضم مجموعة من القاعات الملكية والأفنية و الحدائق ، وتوجد ثلاث أماكن مفتوحة تطوق زخارف جصية جميلة وأشكال فاتنة مدلاه من السقف ." (٢)

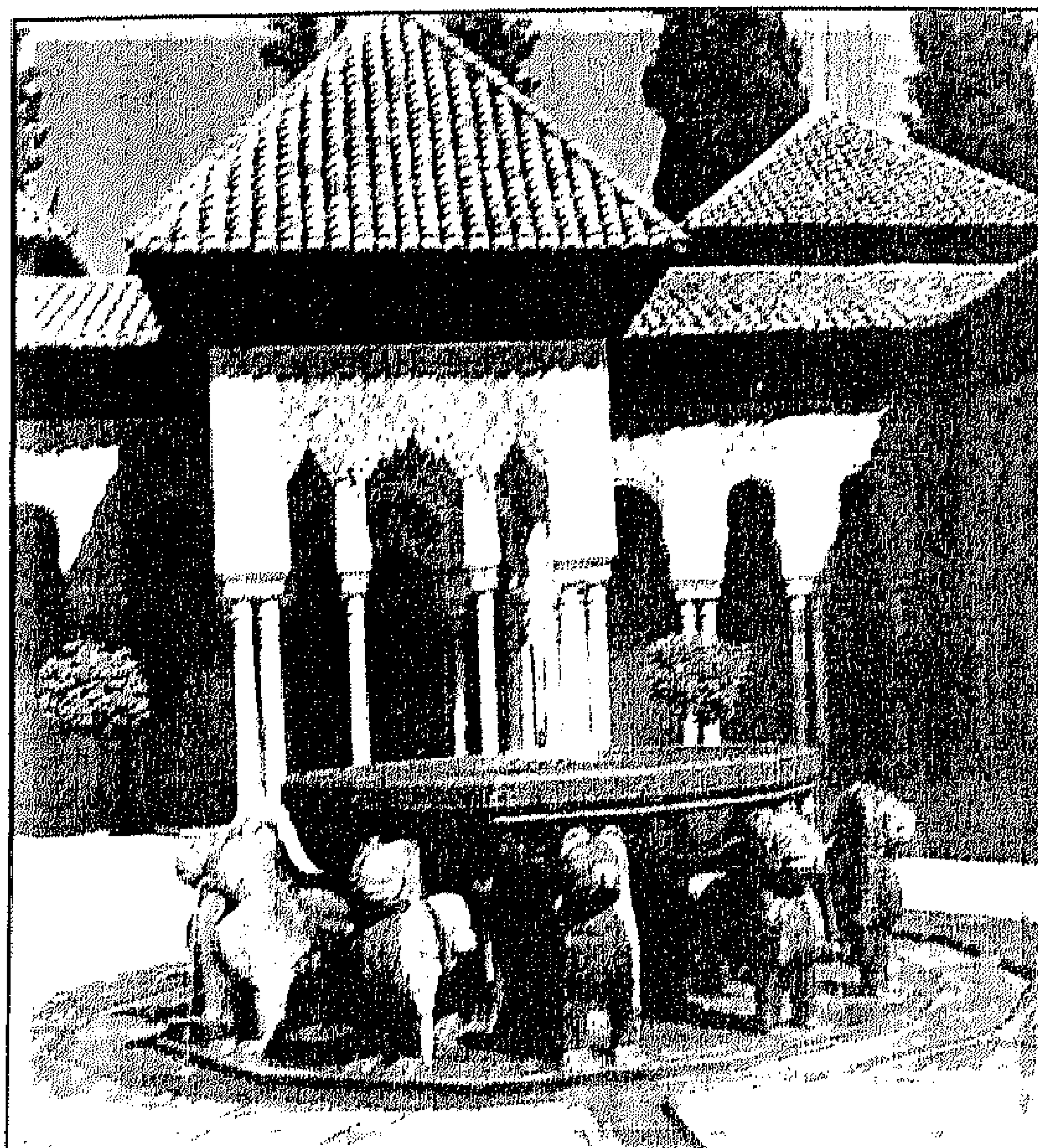
وقوام هذا القصر ثلاثة أقسام ، الأول هو " المشور" الذى يعقد فيه الملك مجلسه ويصرف أمور دولته ويسمع ظلامات رعاياه، والثانى قسم الاستقبالات الرسمية ويشمل الديوان وقاعة العرش ، و الثالث قسم الحريم ويضم المساكن الخاصة بالملوك ونسائهم .

ومن أبدع أجزاء هذا القصر حوش الريحان ، وتطل على هذا الحوش قاعة العدل وقاعة السفراء الداخلة فى برج قمارش . ويتصل بهذا الجزء من القصر بهو السباع شكل (٣٣٦) ، وهو أوسع ما فى القصر شهرة . وهذه النافورة من الرخام وقائمة على تماثيل سباع من الرخام أيضاً وعددها اثنا عشر ، وليست هذه السباع متقنة الصناعة ، وإنما هى محورة عن الطبيعة ، شأن الفنون الإسلامية فى تصوير الكائنات الحية،" وهى منحوته نحتاً خشناً وتتفجر المياه من أفواهها ، وبالنسبة للفن المعمارى الإسلامى فإن الحدائق مرتبطة بهذا الفن ، مع أنتعاش الماء الجارى والنباتات والأدغال الخضراء و الحشائش العطره الذكية الرائحة وذلك رمز وتشبيه للجنة التى وضعها القرأن الكريم:" جنات تجرى من تحتها الأنهار"." (٣)

(1) H.W Janson : "Histoire de l'art", Editions AImery somgy, paris 1964.P.186.

(2) Bernard S.myers: " art and civilization", Bernard.myers,paul hamly, London 1967,chapter13,p.4.

(3) Desmond stewart :" the Alhambre",Newsweek, New york,1974,p.26.



شكل (٣٣٦)
فناء الأسود - قصر الحمراء - بغرناطة - الأندلس(١٣٥٤م-٩١) -
يشاهد في الصورة الفناء و في وسطه النافورة التي تحيط بها
تماثيل السباع و حولها الجواسق و القاعات ذات الأعمدة الرشيقة
والعقود المدببة و الزخارف الجصية الدقيقة

اما الأشكال البنائية فمنطقية بشكل كافى ومقبولة لكن الزخرفة تبارت مع الهندسة المعمارية ، فالتعقيد والرقة فى تلك النماذج لم توجد فى أوربا بهذا الجمال المبهر." (١) .

وتشير المصادر الفنية إلى أن إستخدام النافورات ذات التماثيل فى القصور؛ مرجعها إلى شغف العربى لإضفاء جو من البهجة على حياته ، وتخيلاته فيما وعده الله من جنات النعيم ، فقد كشف فى خرائب الفسطاط عن نافورتين إحدهما كبيرة والأخرى صغيرة كانت تجرى بينهما قناة مبطنة من الرخام ، غير أن أهم نافورة يمكن الاسترشاد بها لما تحويه من نحت نافورة بهو السباع.

فإنتشار النافورات كان من الأمور العادية فى قصور أسبانيا ، ولدى المسلمين بصفة عامة ، وكانت تزدان بالتماثيل من كل صنف ، وقد أنتشرت مثيلاتها فى أنحاء أوربا و العالم . وهى إن كانت تمثل للعرب نوعاً من إضفاء السرور الروحى إلا أنها أنتشرت بعد ذلك كنوع من الأشكال التكميلية للجماليات المحيطة بالعمارة . وكانت لها دلالتها فى انتشار هذا النوع من الأشكال الجمالية .
ويذكر مانويل جوميث " : أنه إلى جانب النافورات كانت أحواض المياه و التى ربما كان الغرض منها أن تكون أحواض للوضوء ، وقد أزدانت بالثرى من النحت على نحو ما وجد فى شاطبة ، حيث يبلغ هذا الحوض درجة عظيمة من الجمال فى دلالته ويكشف عن أسلاميته وصنعته فى القرن الحادى عشر بأشكاله وصوره التى تتفق مع صور المخطوطات العربية " *

ففى المنحوتات على جانبيه شكل(٣١٠) تبدو لدى الفنان – رغم ابتاعه للأسلوب التقليدى استحياء الطبيعة فى إخلاص ، كما تبدو الواقعية الشديدة فى معالجة الأجسام ، كما فى منظر إمرأة ترضع طفلها ، وهو شكل نحتى جديد على الفن الإسلامى ، قريب الشبه بالنحت فى العصر الحديث ، وقد حاول الفنان فى هذا الوضع إحداث التجاوب وصدق التعبير ، فتخرج الأم ثديها تأكيداً للعطاء الفياض للمرأة ، بينما نجد التباين الواضح فى الأطراف – طول الأيدى فى التفاف وحنو وألفه أسريه، وقصر فى الأرجل لعدم الأهمية – وهو هنا واقعى النظرة – بينما تلعب الخطوط اللينة الملتفة دورها فى إثارة المعانى المقصودة من الأمومة .
ومن المنحوتات الأخرى ما يمثل أسداً يفترس حيواناً أخر فى وضع المواجهة ، عالجه الفنان بشكل مسطح دون بروز على السطح وبمنظور غريب ، وإدراك

(1) Sheldon cheney : "Aworld history of art" ,the Viking prass, New york 1946,p.387.

* مانويل جوميث مورنيو : الفن الإسلامي فى أسبانيا ، ترجمة : لطفى عبد البديع السيد محمود سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٧م.

لملامح الأسد بأسلوب حقيقي ، وخطوط الشعر وخصلاته تكاد تقترب من المحاكاه الطبيعية .

أما باقي المنحوتات فهناك طاووسان يلتف عنفاهما بتشكيل زخرفي متبع ، ومبارزة بين فارسين ، إلى جانب بعض الأشكال الآدمية و الحيوانية فوق أرضية من الفروع النباتية ، وقد تمثلت العمائم ذات الشكل العربى بخطوط لولبية ، مما يثير إيهاماً بالحركة الداخلية و الظاهرة على مساحات النحت ، وقد تعمد النحات إظهارها . ويبدو ذلك الأسلوب فى التشكيلات النباتية و الزخرفية سمة رئيسية فى الفن الإسلامى ، وبإظهار تتابع الخطوط و التفافها ، وتقاطعها لإثارة الحركة الدائبة النشطة فى اللوحات.

قصير عمرا :-

يقع فى بادية الشام ، وهو من أهم قصور الصيد الأموية ، وقد أنشأ حوالى عام ٧١٢ م، وبه أقدم الصور واللوحات الجدارية الإسلامية الباقية ، " ولكن الذى يهمنا أن نؤكده أن الفنانين الذين أنجزوا هذه الصور كانوا عرباً سوريين ، كما أثبت ذلك الأستاذ كريزويل . " (١)
ولم يتأكد إلى الآن بصفة قاطعة نسبة هذا القصر الذى أكتشفه الأستاذ إليوس موزيل " Alios Museil " فى عام ١٨٩٨م إلى الوليد الثانى * وقد تعددت الموضوعات ذات العناصر الآدمية و الحيوانية و النباتية فى زخارف قصير عمرا ، ويمكن تقسيم هذه المضوعات إلى مجموعتين :
المجموعة الأولى : زخارفها موجودة فى قبة القاعة الساخنة الملحقة بالحمام والجدران وتضم صوراً من الحياة اليومية .
المجموعة الثانية : زخارفها موجودة فى قاعة الإستقبال التى فى القصر وتظهر بها صورة الخلفية . وتشمل زخارف المجموعة الأولى شكل(٣٣٧،٣٣٨) على راقصات ونساء شبه عاريات ووحدات من مناظر الصيد ، ورسوم رمزية لآلهة الإغريق . كذلك تشمل الزخارف على رسوم تصور مراحل العمر المختلفة (الفتوة – الرجولة – الكهولة) ، كما توجد بها رسوم لطيور وحيوانات وزخارف نباتية ، ورسم يوضح دائرة الفلك التى يظهر بها بعض النجوم والأبراج ، ويظهرمن دراسة عناصر هذه الصور التأثر بالفنين الإغريقى و الرومانى المسيحى ، بالإضافة إلى بعض عناصر من الفن الساسانى ، ويلاحظ أن عناصر هذه الزخارف الموضوعة داخل مناطق معينة ، قد نفذت بأسلوب هيللينستى .

(١) أبو صالح الألفى : الفن الإسلامى " أصوله – فلسفته – مدارسه " دار المعارف – لبنان ، الطبعة الثانية ، ص ٢٣٣.
* أستبعد الأستاذ ريتشارد إيتنجهاوزن فى كتاب " التصوير عند العرب " نسبة القصر إلى الوليد بن عبد الملك ورجح أنه شيد خصيصاً إما للوليد الثانى أو ليزيد الثالث عندما كانا أميرين فى عهد الخليفة هشام.



(ب) (أ)

شكل (٣٣٧)

أ- رسم بالفرسكو علي سقف الحجرة الأولي - بداية القرن (٢هـ-٨م) - قصير عمرا - الأردن.

ب- رسم بالفرسكو يمثل "ملوك الأرض" علي الجدار الغربي لقاعة الإستقبال - بداية القرن (٢هـ-٨م) - قصير عمرا - الأردن



شكل (٣٣٨)

مناظر مختلفة من اليسار إلي اليمين : ملوك الأرض و منظر إستحمام و ألعاب رياضية - صور بالفرسكو - أعلي الجدار الغربي بقاعة الإستقبال - بداية القرن (٢هـ-٨م) - قصير عمرا - الأردن.

وترجع أهمية قصير عمرا إلى رسوم المجموعة الثانية التى تظهر بها صورة صاحب القصر وتتكون من صورتين ، الأولى موجودة فى صدر حنية قاعة الإستقبال ، تصور الخليفة جالساً على عرشه يحف به شخصان واقفان وتحيط برأسه هاله ، كما تعلو رأسه مظلة محمولة على عمودين حلزونيين ، وصف من الطيور الصغيرة ، ويتضح من تكوين هذه الصور الأصول الساسانية التى وجدت منقوشة على الأطباق الساسانية الفضية. كما تظهر بالجدار أيضاً نساء شبه عايات.
أما الصور الثانية المرسومة على جدران القاعة وتصور ستة أشخاص مرتدين ملابس فاخرة واقفين فى صفين فى وضع المواجهة ، رافعين أيديهم مع أتجاه الكف إلى الأمام .

وتعد هذه الصورة التى اشتهرت باسم " أعداء الإسلام " أكثر أهمية ، وذلك لوجود شخصيات تارخية بها . ولقد اثارت هذه الصورة جدلاً بين الباحثين للتعرف على أصحابها فرجح الأستاذ " فون برخن " Von Berchem من الكتابات الموجودة فوق رؤوس الأشخاص أن الصف الأمامي يوجد به ملوك أمبراطوريات كبيرة(إمبراطور بيزنطة وملك الفرس وروديك أخر ملوك القوطيين فى أسبانيا) بينما يقف بالصف الخلفى إمبراطور الصين وحاكم السند وملك الحبشة . ويلاحظ فى تكوين هذه الصورة الأسلوب الساسانى ، ويتضح هذا الأسلوب فى طريقة وقوف الأشخاص فى وضع المواجهة مع رفع اليد المفتوحة كفها إلى الأمام فهى تعبر عن شارة الخضوع عند الساسانيين .

وقد عثر على نقوش جصية وجدت فى حمام فاطمى بجهة أبو السعود تحتوى هذه الرسوم على أشكال آدمية وطيور منها شكل (٢٤٣) لشخص يمسك كأس وحول رأسه هالة، وشكل (٢٤٤) يمثل طائران متقابلان .
" والأسلوب هنا يشبه سقف باليرمو (معبد فى صقلية بأسلوب بيزنطى وسقفه إسلامى) ، والإثنان بهما تشويق ، ولا يوجد أى منع للشكل الفنى لأن العمل على أية حال عمل دنيوى . " (١)

وقد وضع الكوكبانى كتاباً عن أهمية صور الحمامات بعنوان " حقائق التمام فى الكلام على ما يتعلق بالحمام " وهو من علماء القرن الثانى عشر . وصف الصور التى يرى أن ترسم فى مكان خلع الثياب فقال : وهو لطيفه أنيقة كالأشجار والأزهار والأشكال الحسنة و العجائب من الأسلحة ونحوها ،لأجل تحصيل الراحة عند الإتكاء ، وذكر أن هذه الرسوم تجدد نشاط المستحمين نفسياً وجسمياً " هكذا قال الحكماء " . وكانت جدران الحمامات فى عهد المماليك تنقش بصور بديعة للطيور و الحيوانات وموضوعات الصيد .

---

(1) David Talbot Rice: " Islamic art " ,thamed and hudson , 1965,P.85.

ويذكر " محمد بن زكريا " فى تحليل صور الحمامات أنها تنقسم إلى ثلاثة أنواع تؤثر على ثلاث صفات فى الأنسان : الصور العاطفية للقوة النفسية ، والأشجار و الطيور للصفة الطبيعية ، ومشاهد الحرب و القتال لشحذ الجانب الحيواني.
ويعقب على ذلك بأن الحمام الذى يضم كل هذه الأنواع من الصور هو أفضل الحمامات وأحسنها ولعل هذا القول الذى اقتبسناه من كتاب " الفن الشعبى الإسلامى " من بواكير المعالجات النقدية فى ميدان الفنون التشكيلية ." (١)

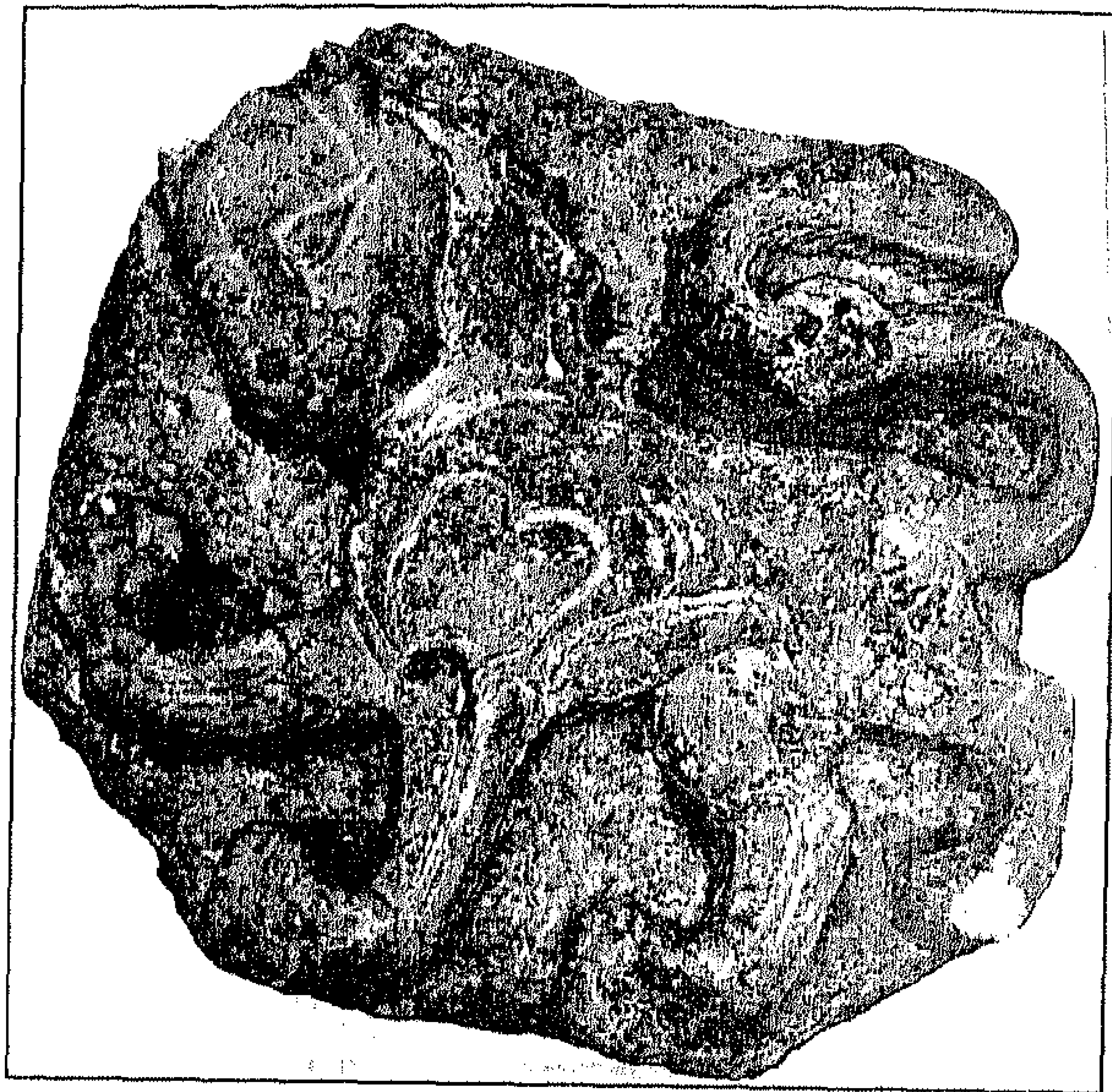
الأبواب والأسوار

وفى القاهرة أبواب عديدة منها باب النصر وباب زويلة وباب الفتوح ، والأخير يحف به برجان مستديران فى كل منهما طاقة تدور حول عقدها حليه معمارية قوامها تضليعات إسطوانية ممتالية ذاع استخدامها بعد ذلك فى زخرفة دوائر العقود . وفى أعلى المدخل كوابيل على شكل رأس كبش ، وفوق المدخل أول مثال للقبة المسطحة المبنية بالحجر المنحوت فوق وصلات دائرية .
ومن الأسوار الهامة التى شيدت فى عهد السلاجقة سور مدينة آمد وقد ظل محل عناية الأمراء طوال القرنين الخامس و السادس بعد الهجرة (١١-١٢م) فاقبلوا على تدعيمه بالأبراج و البدنات وسائر الاستحكامات . وجدد السلاجقة سور بغداد الذى ظل قائماً حتى منتصف القرن الماضى ثم هدم ولم يبق منه إلا بابان ، منهما باب الطلسم شكل (٢٤١) الذى يرجع إلى سنة (٨١٦ هـ - ١٢٢١ م) و الذى نسفته الحكومة التركية حيث أخلت بغداد سنة (١٩١٧م) فى الحرب العالمية الأولى وكان قوام هذا الباب برج ضخم فى وسطه مدخل يعلوه نقش بارز يمثل رجلاً يقبض على تنينين أو حيتين خرافيتين وكان القوم يحسبون هذا النقش طلسماً له أثر سحرى قوى .

وعن العصر المملوكى فقد أعتبرت الأعمال الحجرية و الخشبية و الجصية و الملونه من العناصر الهامة فى فن الزخرفة المعمارية . حيث قام المماليك ببناء البوابات و القلاع و الكبارى و القناطر و القصور و المنازل ... وغيرها . وأيا كانت هذه المبانى دينية أو دنيوية فنجدهم أستخدموا الأحجار والأخشاب و المصيص و الرخام و الفسيفساء بشكل فنى رائع سواء بالنحت أو بالزخرفة أو التلوين أو الطلاء بالذهب أو التطعيم.
" وقد أستخدم المماليك بعض الرنوك و الشارات الخاصة بهم أو بوظائفهم على ابنيتهم مثل الرنك الخاص بالظاهر بيبرس شكل (٣٣٩) وهو من الحجر الحجرى الملون ." (٢)

---

(١) محمد محمد عبد المنعم صالح :علاقات تشكيلية مصرية إسلامية ،مرجع سبق ذكره، ص ٨
(2) Esin Atil : " Renaissance of Islam art of the mamluks" , Smithsonian instution press, Washington, D.C. 1981,P.199.



شكل (٣٣٩)
لوح من الحجر - ملون - أواخر القرن الثالث عشر الميلادي -
متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

ومن الشعارات الخاصة أيضاً شكل (٣٤٠) هذا الشكل من قلعة قونيه السلجوقية و الشكل شعار لنسر له رأسين ، وشكل (٣٤١) رمز النصر المجنح و هو يشبه الملاك ، ويرتدى تاج ، وهذا النحت البارز يظهر براعة فنون الزخرفة الإسلامية على اختلاف مستوياتها ، و الشكلين السابقين من الحجر الجيرى.

إما عن خامة الرخام :

فهناك نحت بارز شكل (٣١٢) محفوظ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة برقم سجل ٢٩٥١ ، وهي كتلة من الرخام المنحوتة بالنحت البارز تمثل سبعاً يزحف ببطء وذيله مرفوع فوق ظهره مكملاً للتصميم.

وعلى الرغم من التحوير الزخرفي فى شكل الذيل و المعرفة والأرجل و الشعر والضلوع فإن الشكل العام يتميز بالجمال ومحاكاة الطبيعة من حيث النسب و المظهر العام .

ويرجح بعض العلماء أن هذه القطعة ترجع إلى العصر الفاطمى نظراً لصلابة مظهرها ودقتها فى التشكيل وبيان العضلات ، ولكن شيوع تماثيل الأسود فى عصر بيبرس وكذلك مكان العثور(شارع السبع و الضبع بحى الظاهر بالقاهرة) مع بعض الشبه مع نحت الأسود بقنطرة أبى المنجا قد يسمح بإرجاع هذه القطعة إلى القرن السابع الهجرى (١٣م).

وهنال لوح من الرخام من المتحف الإسلامى بالقاهرة برقم سجل (٦٩٥٠) شكل (٣٠٣) يزينها صور أسماك وحمام ، وهذه القطعة من العصر الفاطمى ،ووجدت فى خانقاة السلطان بيبرس الثانى (الجاشنكير) ، وهى منحوته الجوانب ، " وقد وجدت مقلوبة على وجهها حيث كانت مستعملة فى تبليط الأرضية ، وبنيت هذه الخانقاه فى مكان دار الوزارة الفاطمية المشيدة فى القرن الخامس الهجرى (١١م) و بالجانب الأخر من اللوح كتابه كوفية تهشم نصفها العلوى عندما أعيد استعمال اللوح فى الخانقاه . والتزيين بصور الأسماك و الحمام يوضح أن الزخرفة من العهد الفاطمى ." (١)

وقد عثر فى المتحف الإسلامى على كلجة وعليها زير من رخام على شكل سلحفاه ، برقم سجل (٩٧) ، شكل (٣٤٢) ، وفى مقدمتها كتابة كوفية ، ومنقوش على أحد جانبيها رسم سبعين ولهما جناحان ، وكل منها يولى ظهره للآخر ، ودقة رسم هذين الحيوانين وطراز الكتابة الكوفية يدلان على أن هذا العمل يرجع إلى العصر الفاطمى .

وأيضاً هناك كلجة أخرى وعليها زير شكل(٣٤٣) برقم سجل (٤٣٢٨) ، منحوت عليها شكل آدمى جالس ، ومن أسفل حيوانان متدابران بينهما زخرفة نباتية .

---

(١) يتصرف من مرجع : حسن إبراهيم حسن : الفاطميون فى مصر وأعمالهم السياسية والدينية بوجه خاص ، وزارة المعارف العمومية ، رسالة دكتوراه فى الآداب من جامعة لندن – المطبعة الأميرية – القاهرة ١٩٣٢م ٠ ص ٣٦٤ .

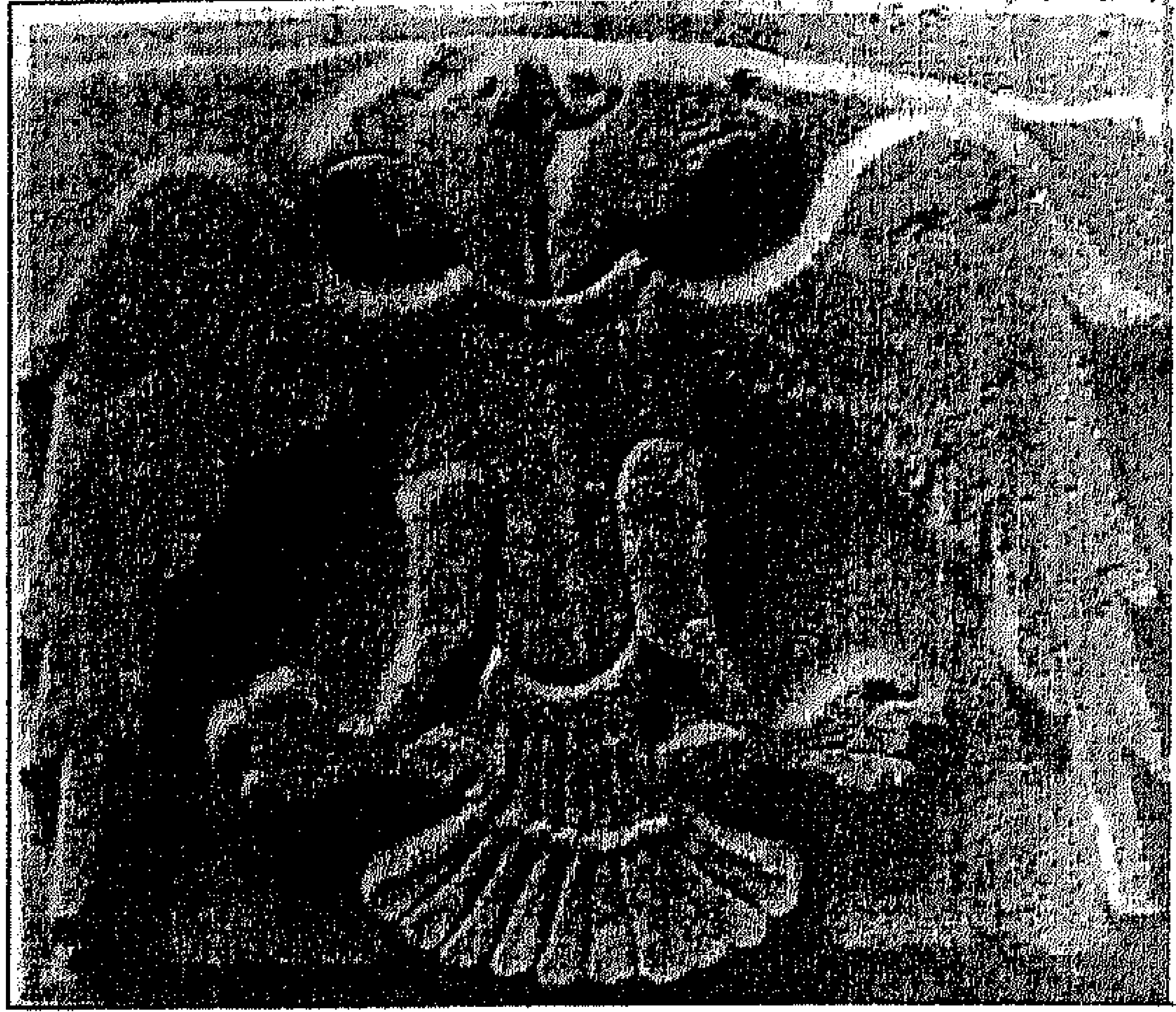
الخزف و الفخار :

يعتبر فن الفخار و الخزف من أهم الحرف الفنية التى مارسها الفنان العربى منذ أن توطدت أركان الإسلام فى مختلف البلاد العربية ، وهو من المواد الأثرية القيمة ، إذ ترجع قيمته الأثرية إلى عوامل كثيرة أهمها : كثرة مخلفاته ، والاعتماد عليه بصفة خاصة فى ترتيب مراحل التطور الحضارى و الفنى ، وفى تاريخ طبقات الحفر الأثرى ، وترتيب الطرز الفنية ، كما أنه ربما كان أقرب الفنون الزخرفية التطبيقية إلى روح الإنسان وأكثر صله به من غيره من الفنون .

ولقد تقدمت صناعة الفخار و الخزف فى العصور الإسلامية تقدماً كبيراً إذ فتح المسلمون أقطاراً كان لها ماض عريق فى هذه الفنون مثل إيران و العراق و الشام ومصر . وبفضل خضوع هذه الأقطار لحكم واحد حدث تبادل فى الخبرات المتعلقة بهذه الصناعة مما أدت إلى ظهور نهضة فى هذا المجال بعد أن كانت صناعة الفخار و الخزف قد أخذت فى التدهور قبيل الفتح الإسلامى " وذلك نتيجة للخلل العام الذى أصاب هذه الأقطار فى تلك الفترة ، ومن هنا أخذت صناعة الفخار فى الإزدهار تحت الحكم الإسلامى ، ويبدو أن هذا الانتعاش قد بدأ بصفة خاصة فى إيران و العراق حيث استقرت التقاليد العريقة فى هذه الصناعة .
ولم يكتف الصناع الإسلاميون بالمحافظة على التقاليد القديمة ، بل أخذوا فى تطويرها ، وإبتكار أساليب جديدة لم تكن معروفة من قبل ، سواء فى مجال الصناعة و الزخرفة ." (١)

وقد حقق الفخار و الخزف فكرة الحضارة الإسلامية فى جوانب متعددة . ومن الأمر المسلم به ، أن روح الإسلام السمحة الإشتراكية لا تتمشى و الترف واستعمال الخامات الغالية كالذهب و الفضة ، ولذلك أقبل الفنانون والمسلمون والعرب منهم بصفة خاصة على فن الخزف إقبالاً عظيماً وأستطاعوا أن ينتجوا خزفاً على مستوى عال فى قيمته الفنية ، ولم يكتفوا بذلك ، بل وصلوا إلى أن يكون إنتاجهم الخزفى من الأوانى و التحف المختلفة يصلح من حيث الفخامة و الجمال ، لأن يكون بديلاً لأوانى الذهب و الفضة بإستعمالهم للبريق المعدنى الذى يعتبر صفة خاصة أنفرد بها الخزف الإسلامى .
وقد تعددت أساليب إنتاج الخزف ، كما تعددت الزخارف التى يحلى بها هذا الإنتاج ، فأستعمل الرسم بالألوان تحت الطلاء الزجاجى الشفاف ، كما استعمل التذهيب فوق الطلاء ، والمينا فضلاً عن البريق المعدنى.
وعرف الصناع المسلمون طرقاً كثيرة لزخرفة الفخار مثل النقش و الحفر كما فى شكل (٢٦٠) ، وكذلك طريقة التجسيم بالباربوتين أو القرطاس والطبع

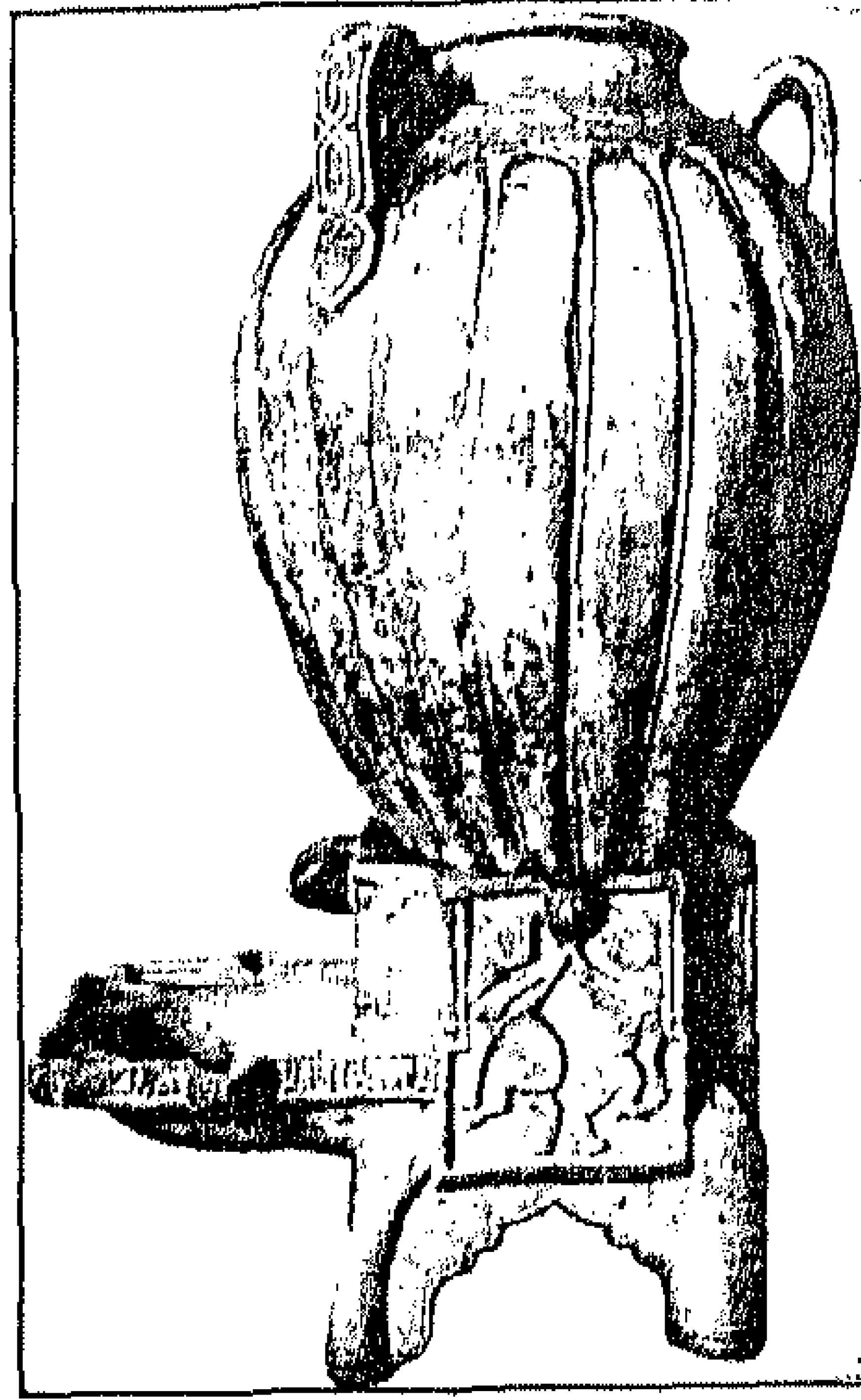
(١) حسن الباشا : مدخل إلى الأثار الإسلامية ، مطبعة جامعة القاهرة و الكتاب الجامعى ، سنة ١٩٩٠م ، ص ص ٢٤٩ ، ٢٥٠.



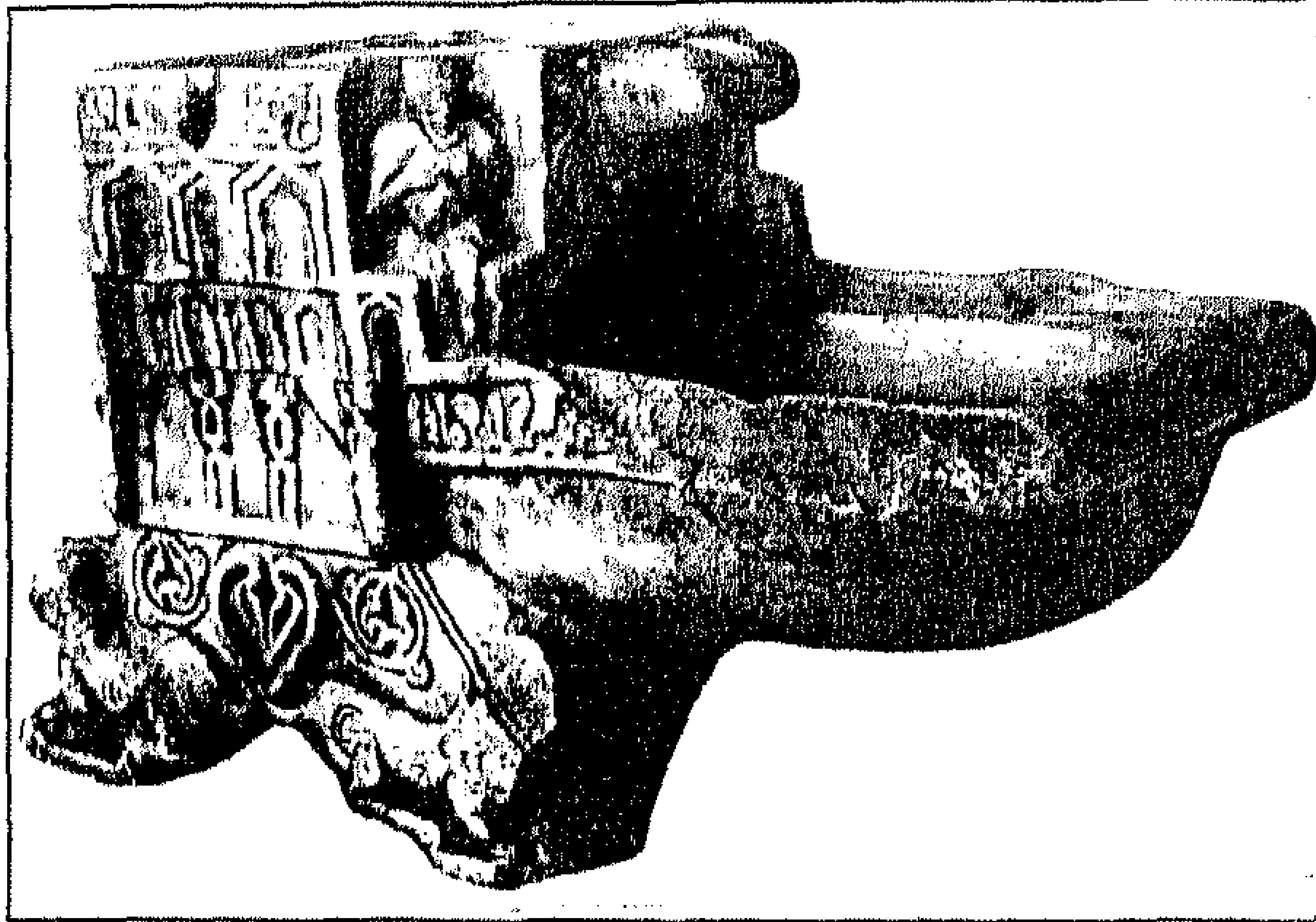
شكل (٣٤٠)
شعار النسر ذو الرأسين - قلعة قونية
السلجوقية القرن (٧هـ-١٣م)



شكل (٣٤١)
رمز النصر المجنح - قلعة قونية السلجوقية -
القرن (٧ هـ - ١٣ م)



شكل (٣٤٢)
كلجة من الرخام - القرن الثاني عشر الميلادي - و عليها زير من القرن الخامس عشر الميلادي - محفوظة بدار الآثار العربية



شكل (٣٤٣)
كلجة من الرخام - القرن الثاني عشر الميلادي - محفوظة بدار الآثار العربية

بالأختام شكل (٣٤٤) واستخدموا أيضاً القوالب حيث كان جسم الإناء المستدير يصنع عادةً من جزئين منفصلين ، ثم يجمعان معاً ، ويضاف إليها رقبة الإناء و المقابض ، والقاعدة ، وأحياناً كانت تشكل رقبات الأباريق بأشكال رؤوس الطير أو الحيوانات كشكل (٣٤٥) ، وكثير ما كانت تطبع على الأواني شارات ورنوك للأمراء كما في شكل (٣٤٧) فنجد فيه شارة النسر و الكأس ومن أمثلة الفخار شكل (٣٤٦) لجرة من الفخار المحروق للخزين بها زخارف رمزية للمعتقدات العراقية القديمة " من فلكلور بلاد الرافدين " وقوام الزخرفة أشكال للحيوانات كوعل ومعه أسد ، وكذلك رسوم لأدميين متشابكي الأيدي وغيرها من الزخارف ، وهذه النقوش بارزة ومحززة .

فالدقه في الرسم و الحفر و النحت على الخزف تؤكد أنه كان بمراكز الخزف فنانون متخصصون في الرسم و الحفر و النحت ، يقومون بزخرفة هذه الأواني طبقاً للتقاليد الإسلامية في النزوع نحو التجريد و التحوير و التبسيط وإغناء السطح المطلوب زخرفته بوحدات متنوعة دون الإهتمام بمطابقة الشكل الطبيعي ، وهو نفس الإتجاه الذي نلاحظه في جميع فنون الإسلام .

وقد شمل إنتاج الخزف جوانب متعددة منها إحتياجات الناس اليومية سواء كانت عامة أو خاصة ، وقد صنع الفنان المسلم بلاطات الخزف على أشكال مختلفة لكسوة الجدران، وكذلك بعض المحاريب و الفناجين والأقداح والكئوس و الصحون والسلاطين والأكواب والقوارير والأباريق والأزيار و المسارج ... وغيرها.

" وهناك اختلاف واضح بين الآنية الفنية عن التطبيقية ، فالأولى جمالية تقتنى لذاتها والثانية نفعية ، ويبدو أن العرب لم يعرفوا طعم الجمال الصرف قبل العصر العباسي لكن الثراء والعز والإستقرار سرعان ما فتحت شهيتهم للفنون الرفيعة . فبدأ الإبداع المحلي في نفس الوقت من استيعاب الثقافات السابقة عليهم وكان في البداية تقليداً للواردات الصينية ، ثم شاع هذا الأسلوب في مناطق أخرى من الإمبراطورية في نفس الفترة التاريخية . فشاهدناه في مصر محملاً برسوم تشخيصية للطير و الحيوان والإنسان مستوحاه من التقاليد اليونانية والرومانية الكلاسيكية السابقة على الإسلام ؛ لكن الفنان المسلم تفوق في تطوير هذا الفن. " (١)

ولعل من مميزات الفن الإسلامي أنه فن جماعي ملكي ، لا تظهر فيه شخصية الفنان أو ذاتيته ، لأنه كان دائماً خاضعاً لتقاليد فنية معينة يحتمها الدين الجديد أو تفرضها الدولة ، طبقاً لتقاليد وأساليب فنية قديمة موروثة لايستطيع الفكاك منها ، لأنها ترسبت في أعماقه ، وأصبح يخضع لها تقليدياً . ولكن عندما كثرت التيارات والأساليب الفنية التي وردت على البلاد في العصر

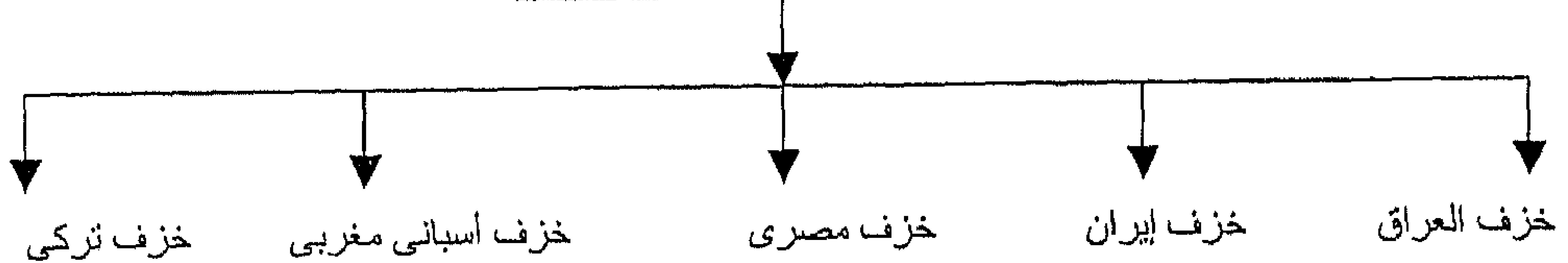
(١) بتصرف من مرجع مختار العطار: أفاق الفن الإسلامي، دار المعارف ٢٠٠١ م ، ص ٧٠.

المملوكـى نتـيجة عـوامل عـدة بعضـها إقتـصادى نتـيجة لـتجمع منـتجات الـشرق الأقصـى ، كمـا أن هنـاك عـاملاً إجتماعياً وفنياً يجب أن لانهمله وهو وفود أجناس ذات حـضارات وعـادات وتقاليد مختلفة عن الحضارة والذوق الإسلامى العربى ، فقد وفدت على منطقة الشرق الأوسط فى العصر المملوكى ، مثل الجنس المغولى والصليبى . ولـو أضـفنا إلـى هذه الأجناس العنصر المملوكى ، الذى جلب من أسيا وأوربـا لتبين لـنا مـدى تعدد التـيارات والأسـاليب الفنـية التـى أثـرت علـى الفن الإسلامى فـى العـالم الإسلامى عامـة ، و المصرى بـصفة خاصـة " ومن ثم وجد الفنان نفسه لأول مرة حراً له أن يختار الأسلوب الفنى الذى يوافق مزاجه الخاص ولـذلك فقد حـرص أن يسجل اسمه عليه . لذلك فقد كثر تسجيل أسماء الخزافيين بمصر فى العصر المملوكى ، خاصة على الخزف المرسوم تحت الطلاء ." (١)

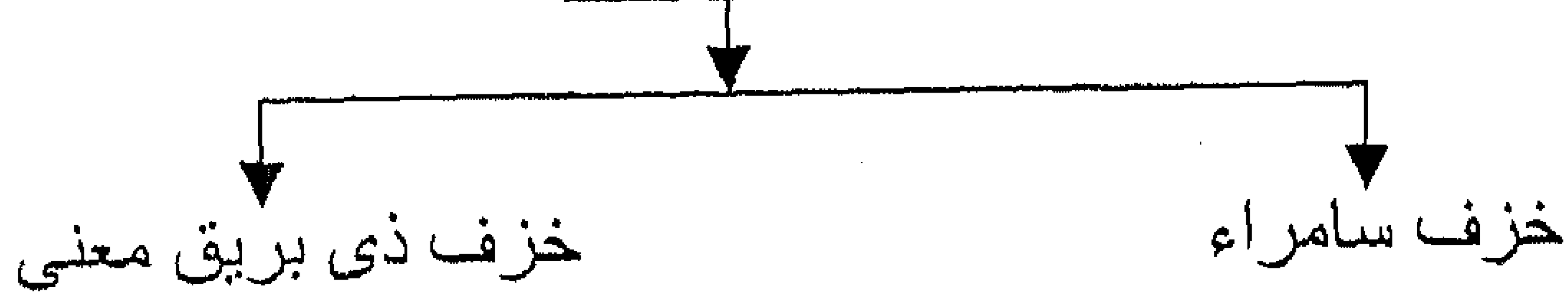
أنواع الخزف الإسلامى :

ينقسم الخزف الإسلامى إلى عدة طرز : بعضها أتخذ طابع الدولية : أى أنتـشر فـى أقطـار كثيـرة مـن العـالم الإسـلامى وبعـضها أقتـصر علـى الطابـع المحلـى ، أى أنـه أنفرد بـه قطر أو إقليم محدد دون سائر الأقاليم أو الأقطار . ومن الملاحظ أن الطراز المعين قد ينقسم بدوره إلى عدة طرز ثانوية أو فرعية حسب اختلاف الأقطـار أو الأقاليم والأزمـنة بـل و الفنانـين أنفـسهم ، وذلـك مـن حـيث الصناعة أو الزخرفة أو كليهما معاً .

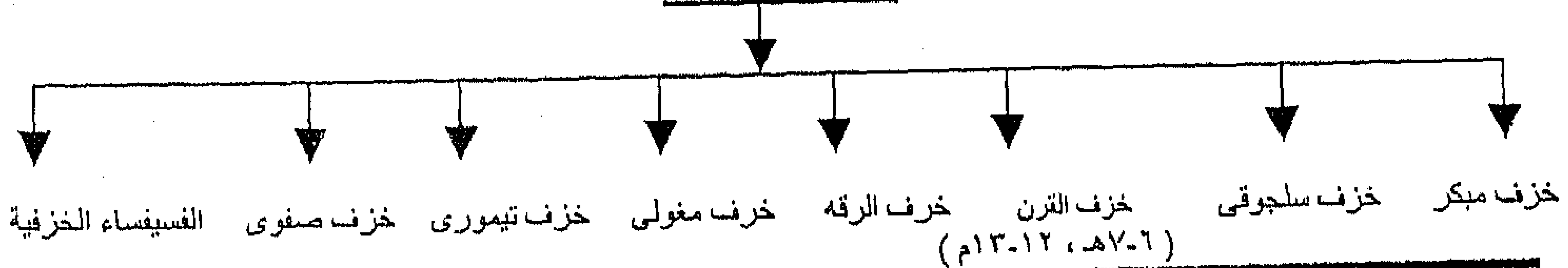
جدول بطرز الخزف الإسلامى



خزف العراق



خزف إيران



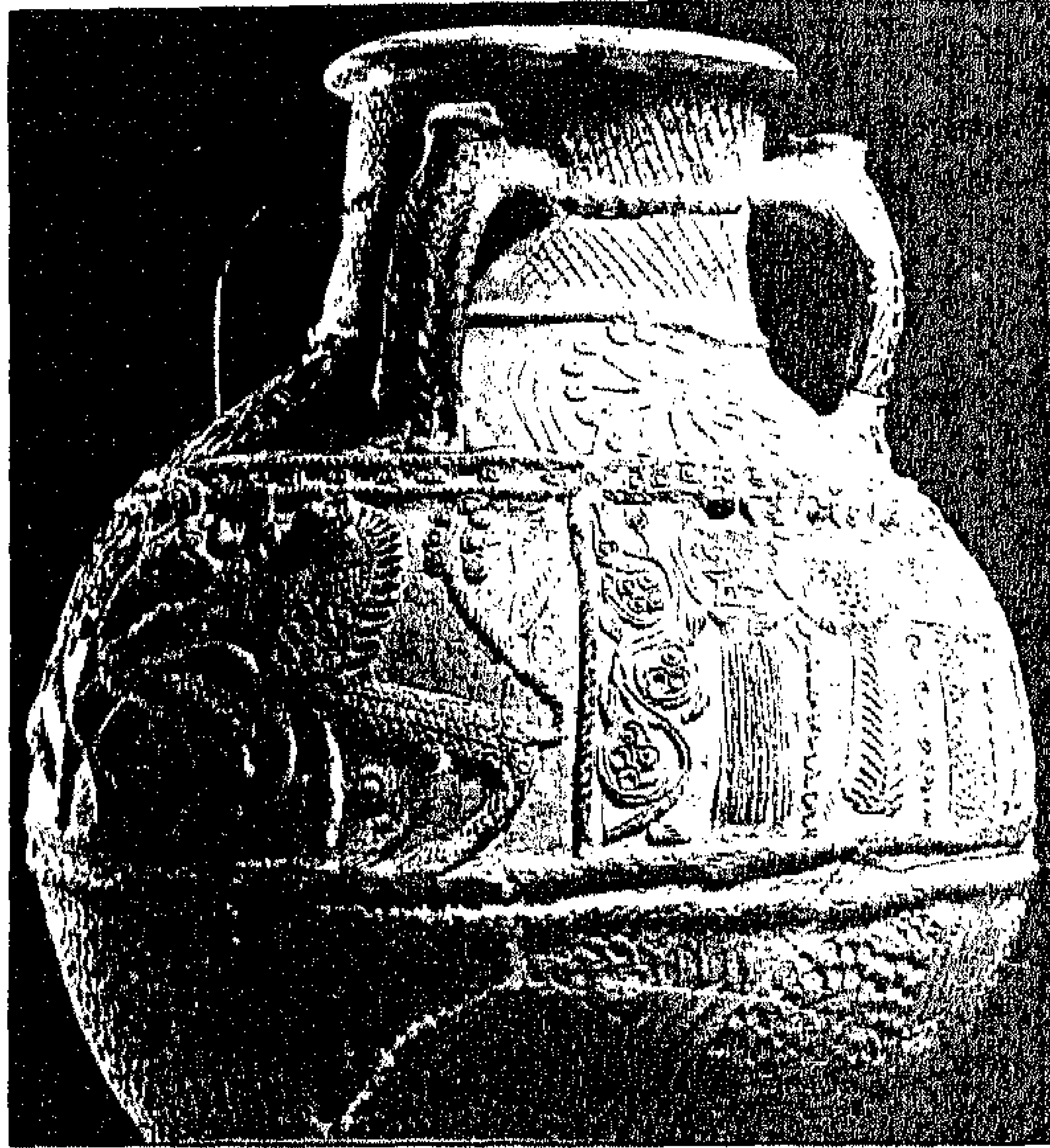
(١) سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٥٣ ، ٥٤ .



شكل (٣٤٤)
جرة أو ابريق مزخرف في قوالب - تحت طلاء زجاجي تركوازي غير شفاف من الري أو نيسابور - أواخر القرن الثاني عشر الميلادي - متحف أوكسفورد



شكل (٣٤٥)
إبريق من الفخار الإيراني - أوائل القرن التاسع الميلادي - متحف الميتروبوليتان - نيويورك

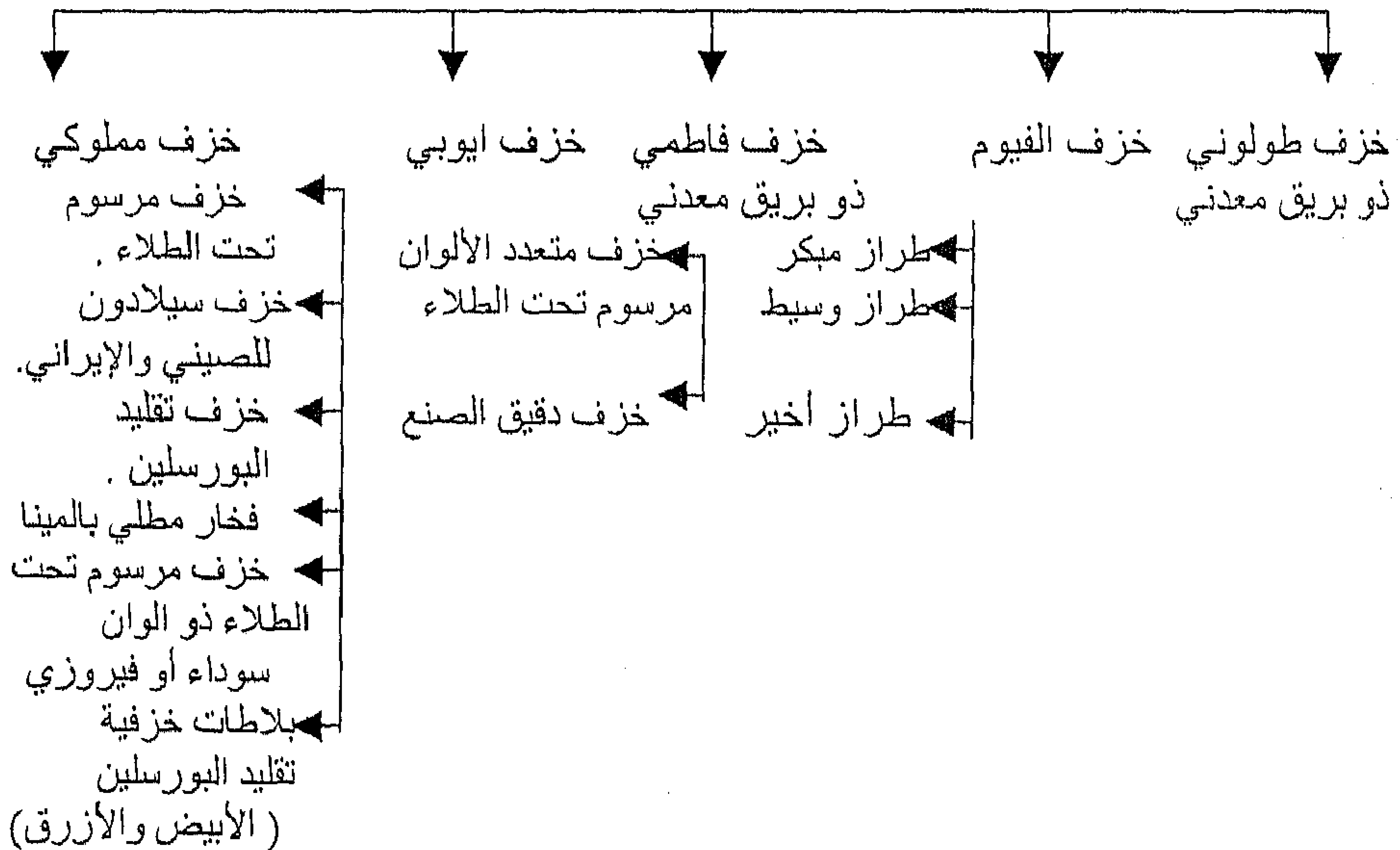


شكل (٣٤٦)
جرة للخزين من الفخار المحروق - القرن (٨-٩م)-
متحف العراق - بغداد

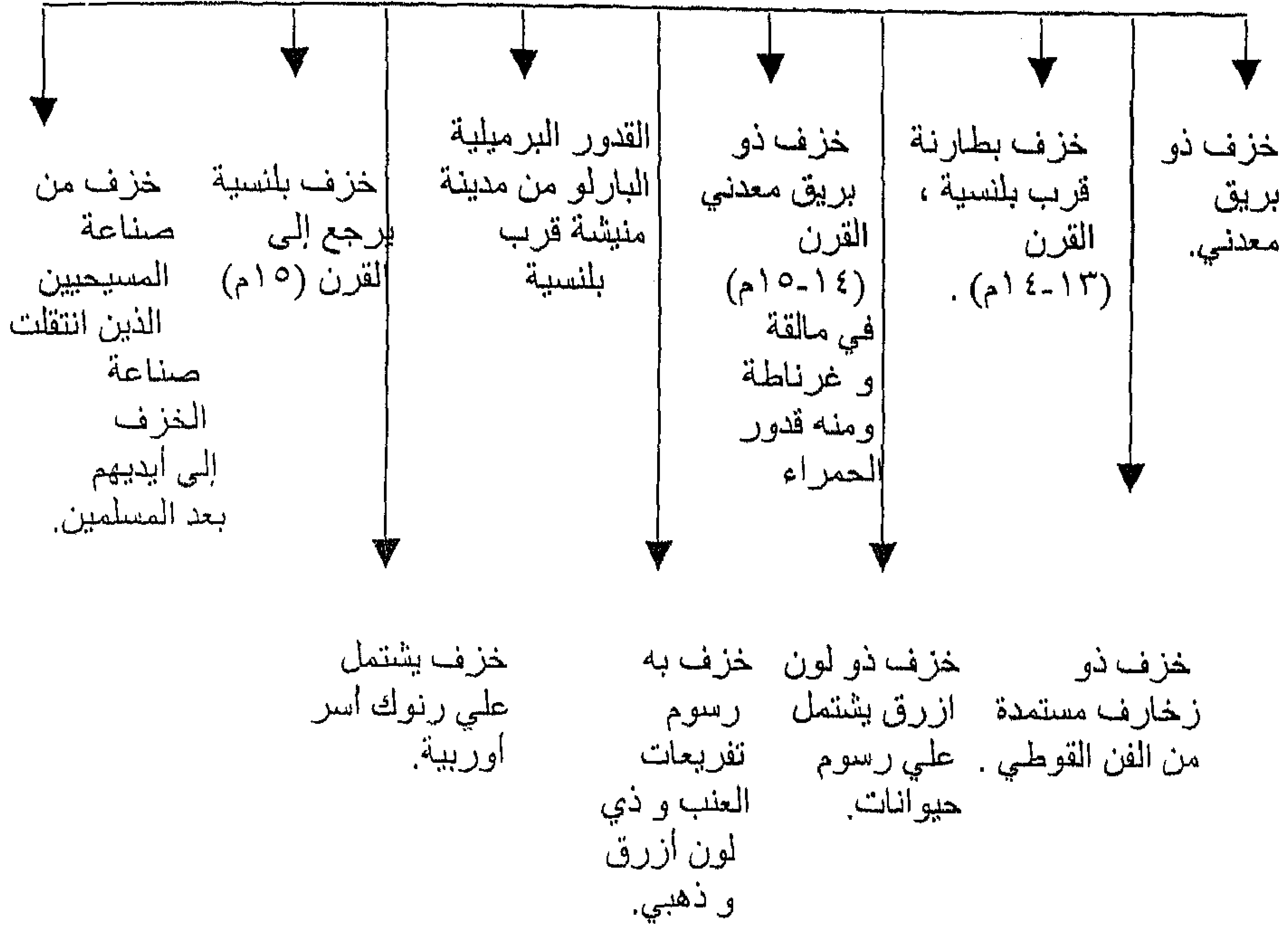


شكل (٣٤٧)
قارورة عليها رمز نسر وكأس - سوريا ١٣٤٢م-
المتحف القومي - دمشق

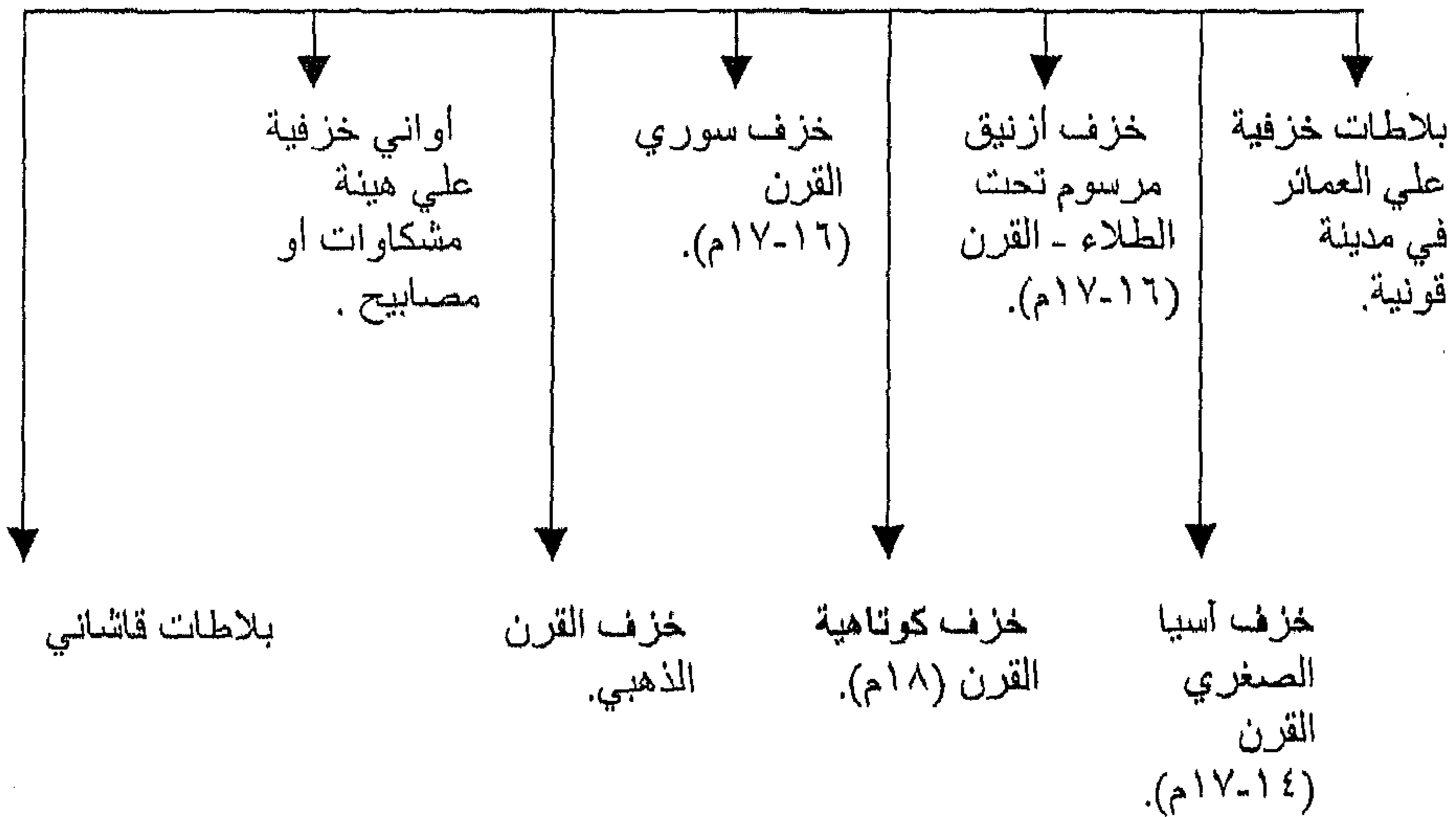
- **خزف مبكر :** (خزف مرسوم تحت الطلاء ، خزف مرسوم فوق الطلاء ، خزف تقليد أسرة تانج و مرقش ، خزف ذي بريق معدني قريب من خزف سامراء).
- **خزف سلجوقي :** (خزف أبيض ، خزف ذو طلاء أخضر أو فيروزي ذو زخارف مفرغة أو غير مفرغة ، خزف جبري "و هو اسم لعبدة النار" ، خزف لقبي ، خزف أغقند المتعدد الالوان ، خزف آمل ، خزف ساري مازندران ، آواني و بلاطات مرسومة بالبريق المعدني).
- **خزف القرن (٦-٧ هـ ، ١٢-١٣ م) :** (خزف مينائي ، خزف ذو بريق معدني ، خزف ذو لون أسود تحت طلاء شفاف ، خزف ذو لون أزرق زهري أو أخضر وزخارفه مجسمة).
- **خزف الرقة :** (خزف ذو بريق معدني ، خزف ذو زخارف سوداء).
- **خزف مغولي :** (خزف سلطان آباد المرسوم تحت الطلاء ، خزف ذو زخارف بارزة مرسومة فوق الطلاء).
- **خزف تيموري :** (تقليد البورسلين ، خزف كوبجي ، قاشاني ، فسيفساء خزفية)
- **خزف صفوي :** (خزف ذو بريق معدني ، بلاطات خزفية متعددة الألوان ، فسيفساء خزفية ، خزف تقليد البورسلين الصيني ، خزف كوبجي متعدد الألوان تحت الطلاء و ينقسم إلى ثلاثة أنواع : خزف القاجاري – خزف ذو زخارف بلون اسود تحت طلاء أزرق أو أسود – خزف ذو ألوان متعددة مرسومة تحت طلاء شفاف).
- **الفسيفساء الخزفية**



خزف أسباني مغربي



الخزف التركي



وقد قسمنا أنواع الخزف حسب الأنواع التى شاع إنتاجها فى مختلف البلاد الإسلامية :

الخزف ذو الزخارف البارزة :

فى هذا النوع من الخزف ترسم العناصر الزخرفية بارزة عن المستوى الأصلى لسطح الإناء وتنقسم هذه المجموعة إلى أقسام فرعية :
١- قسم تشكل فيه الزخارف بإضافة العناصر الزخرفية فوق سطح الإناء كما فى شكل (٣٤٨) ، وقد انتشر هذا النوع فى العصر العباسى فى العراق وكانت مراكزه المهمة فى سوسة وسامراء ، وقد تأثر الخزاف العباسى بالتقاليد الفنية التى كانت سائدة فى هذه المنطقة قبل الإسلام ، وقد بلغ ذروة الإتقان فى مدينة الموصل فى القرن ١٢م . ومن هذا النوع شكل (٣٤٩) لطبق ذو زخارف بارزة تحت طلاء متعدد الألوان مثل الأزرق ، الأصفر ، الأخضر ، والأرجوانى و البمبى ويستخدم اللون الأبيض أو الكريمى للأرضية ، وزخارف هذا الطبق تمثل راقصين مع حيوانين متوحشين أسفلهما .

٢- قسم ينسب إلى سوريا فى القرنين (٩ – ١٠ م) ، وقد أتبع فيه الأسلوب نفسه فى الصنعة ، ولكن الزخارف تأثرت بالتقاليد فى سوريا قبل العصر الإسلامى .
٣- قسم ينسب إلى " سلطان أباد " فى القرنين (١٣- ١٤م) ومنها بعض القطع المؤرخة ، وأسلوب الزخارف والموضوعات المستعملة باسلوب التصوير الإسلامى السلجوقى .
٤- مجموعة ذات زخارف بارزة ورسوم فوق الدهان ، و الزخارف البارزة مغطاه بألوان مذهبه ، وينسب هذا النوع إلى قاشان فى القرنين(١٣- ١٤م) .
٥- مجموعة ذات زخارف بارزة عليها نقش بالبريق المعدنى وتنسب إلى قاشان والرى فى القرن(١٣م) وسلطان آباد فى القرنين(١٣- ١٤م)، كما فى شكل(٣٥٠).

الخزف ذو الزخارف المحفورة :

وقد بدأ إنتاجه من العصر العباسي ومن أقسامه الفرعية :
١- قسم عملت زخارفه بواسطة أختام عليها نقوش تعتمد على العناصر الزخرفية أو النباتية ثم تطبع هذه الأختام على عجينة الإناء فى حالة ليونته . وقد عثر على هذا النوع من الخزف فى سامراء والفسطاط .
٢- قسم أزيلت الأرضية حول العناصر الزخرفية بالحفر فبقيت هذه العناصر بارزة عليها الدهان أما الأرضيات المحفورة فتكشف عن سطح الإناء الأصلي ، ويسمى هذا النوع من الخزف أحياناً باسم " خزف جبرى" شكل (٣٥١) ، وكانت مراكز إنتاجه فى " جاروس " و " زنجان " وتعود أغلب قطع هذا النوع من الخزف إلى مابين القرنين (١٠ – ١٢م) .

٣- قسم عثر عليه فى مصر وينسب إلى العصر الفاطمى ، وأوائل العصر الأيوبى أى فى الفترة بين القرنين (١١ – ١٣م) .
٤- مجموعة خزف ذات أرضية محفورة ، وزخارفها مدهونة بلون أسود ، ويمتاز هذا الخزف بالقوة البادية فى العناصر الزخرفية التى تتعدد عناصرها النباتية و الحيوانية و الخرافية ، ويغلب على تكوين هذه العناصر الأزدحام ، وقد غطيت العناصر الزخرفية ذات اللون الأسود وكذلك الأرضية بدهان فاتح يغلب أن يكون اللون الأزرق . وقد انتشر هذا النوع بين القرنين (١٢ – ١٣ م) ، كما فى شكل (٣٥٢) فيظهر فى هذا الشكل العناصر النباتية من زهور وسيقان وجذوع وأوراق نباتية متموجة وبعض الأشكال السمكية وتصمميات فلكية ، وأبو الهول ، وعازفى العود وأشكال إنسانية أخرى بجانب الكتابات الشعرية بخط النسخ .
٥- مجموعة خزف محفور لونت زخارفه وأرضيته بلون أزرق وتتكون زخارفها فى الغالب من الطيور والحيوانات والزخارف النباتية ، وتنسب إلى إيران ، وشاع إنتاجها بين القرنين (١١ ، ١٢م) .
٦- مجموعة الخزف المحفور و المخرم ويغطى جسم الإناء كله هذا النوع من الخزف بما فيه من عناصر وأرضيات وثقوب بدهان شفاف ، وأغلب أوانى هذه المجموعة ذات عجينة وطلاء أبيض ، وفيها ماهو مدهون باللون الأزرق أو الأخضر وينسب إلى إيران ، وانتج بين القرنين (١١-١٣م) كشكل (٣٥٣) الذى يمثل إبريق ذوزخارف حادة نافذة وألوان تحت الطلاء اللامع .
٧- مجموعة أوان بيضاء رقيقة الجدارن عملت تقليداً للخزف الصينى الذى ينسب إلى عصر" تانج " وهو خزف رقيق حفرت فيه الأرضيات حول العناصر الزخرفية المختلفة التى تركت بارزة . وقد أنتشر هذا النوع بين القرنين(١٠-١٢م) وبخاصةً فى إيران،ومن أمثلة هذا النوع شكل(٣٥٤) وقوام زخارفه رسم طائر وغزلان وأسود ، والزخرفة بالأسلوب المعروف بالسجرافتو والنقش من خلال شقوق بيضاء مع لون أحمر. وهذا الأسلوب تم استلهامه من الأوعية الصينية أو الفارسية.

الخزف المحزوز تحت الطلاء :

انتشر هذا النوع من الخزف فى كثير من الأقاليم الإسلامية ، ومن أهم أنواعه :-
١- قسم ذو زخارف محفورة يغطيها الطلاء وعليه بقع وخطوط لونية ، وهو من أقدم الأنواع التى وصلت من العصر الإسلامى وعمل تحت تأثير الخزف الصينى من عصر " تانج " وكانت أهم مراكزه فى إيران بين القرنين (٨- ٩ م).
٢- قسم ينسب إلى شمال إيران ، ويعتمد فى تكوين زخارفه على الأشكال الهندسية المرسومة فى إتقان تام ، وهى إما متقاطعة أو متداخلة أو متشابكة ، أو أشكال ذات مركز واحد ، ويوجد فى بعض منها حيوانات أو طيور رسمت بطريقة بدائية ،



شكل (٣٤٨)
زير ماء من الفخار غير المزجج - شمال بلاد الرافدين - العراق
القرن (٦-٧هـ،١٢-١٣م) - متحف العراق - بغداد



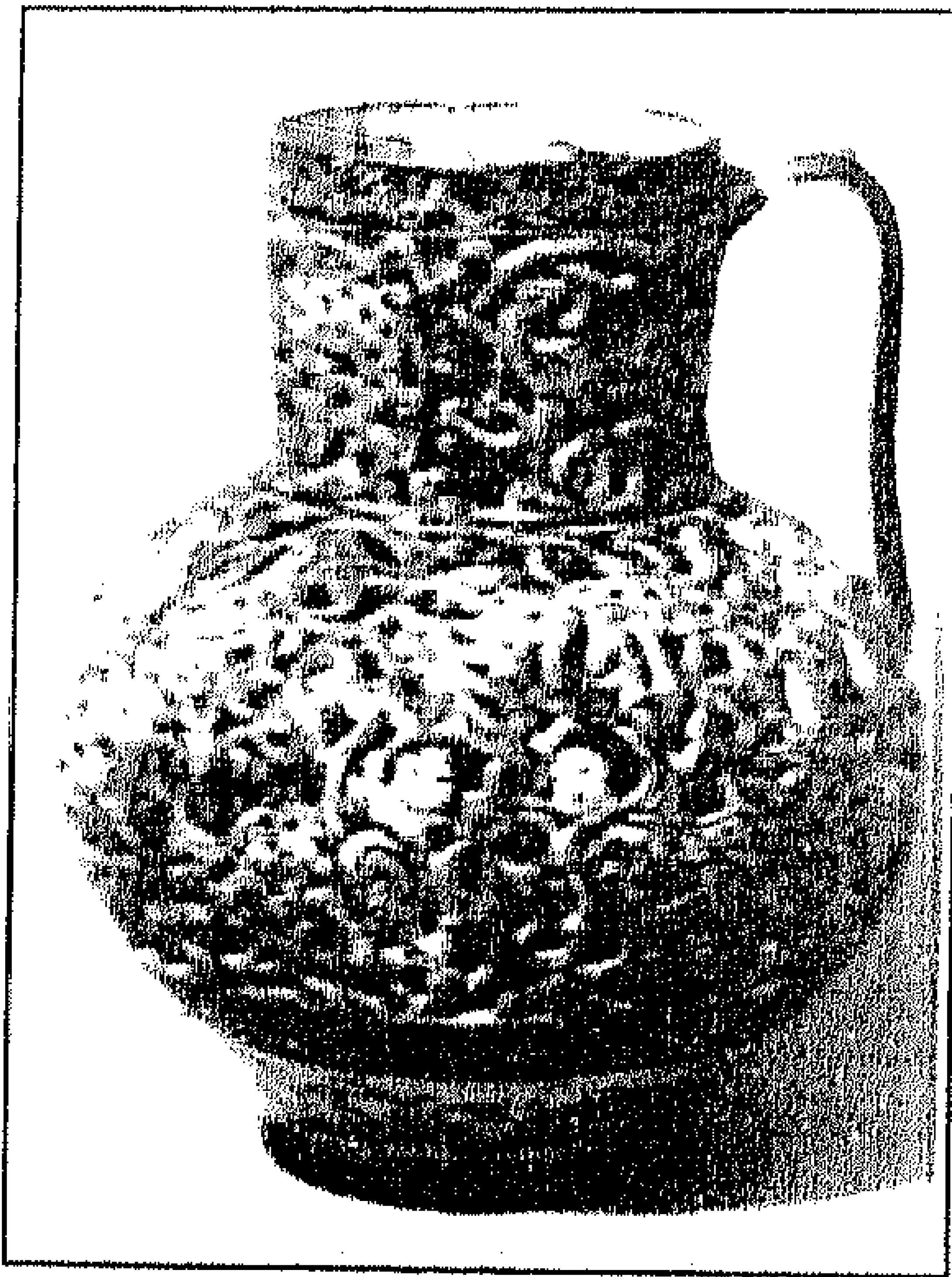
شكل (٣٤٩)
طبق من الخزف ذو الزخارف البارزة - من راجس - العصر
العباسي - القرن الثاني عشر الميلادي - مجموعة أمورفوبولوس



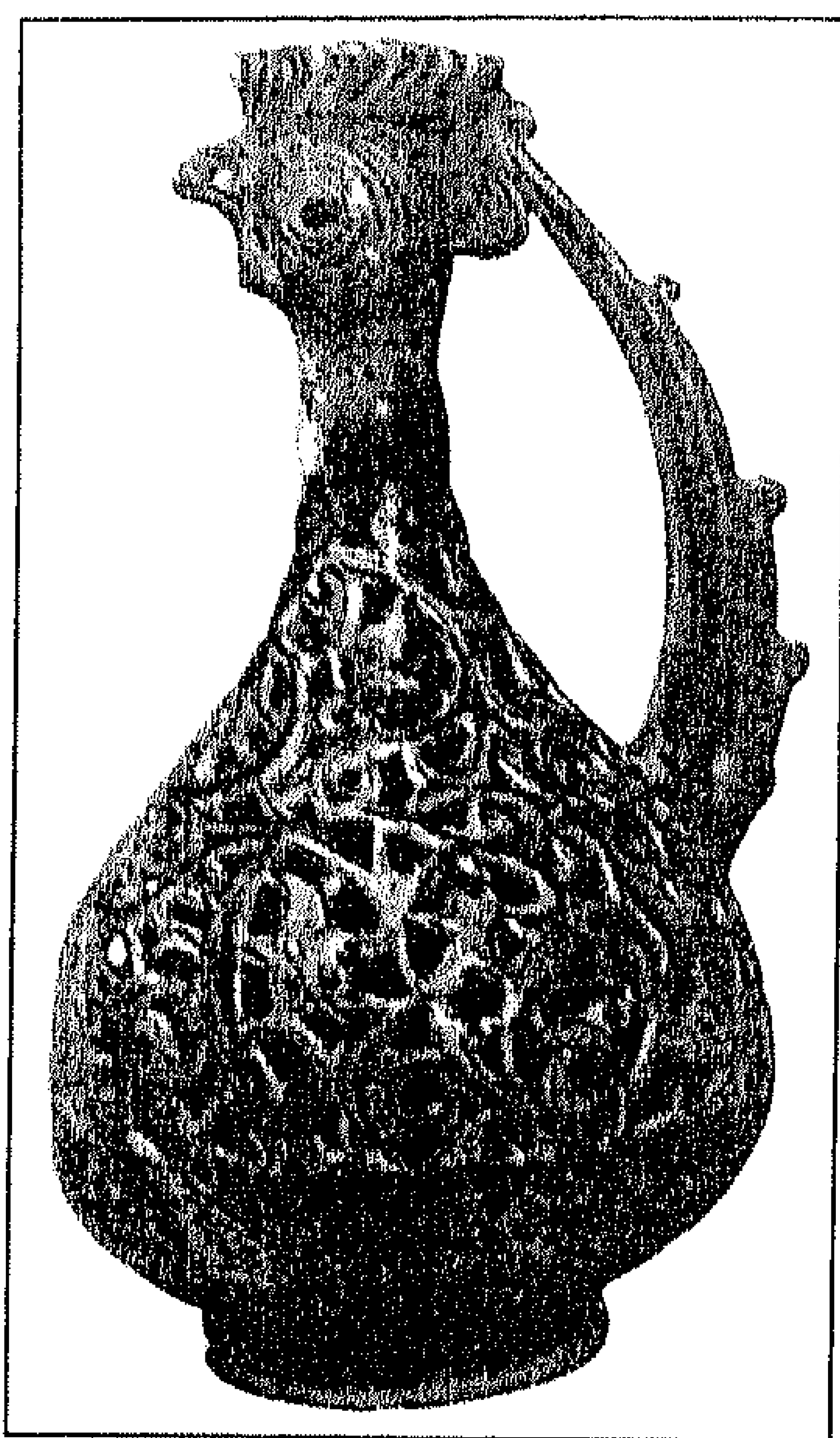
شكل (٣٥٠)
إبريق من الخزف عليه رسوم آدمية و حيوانية محفورة حفراً
بارزاً- من إيران - القرن السابع الهجري



شكل (٣٥١)
طبق جيري من الخزف - اسلوب ساساني - غرب إيران القرن
التاسع الهجري - متحف فيتزويليام - كامبردج
إنجلترا



شكل (٣٥٢)
إبريق غير مصقول محزز و محفور - إيران
(١٢١٥-١٢١٦م)- متحف الميتروبوليتان



شكل (٣٥٣)
ابريق من الخزف تحت الطلاء اللامع - إيران
(٥٦٢هـ - ١١٦٦م)- متحف اللوفر



شكل (٣٥٤)
طبق خزفي عليه رسم طائر و غزلان و أسود - القرن
(٩-١٠م)

وغالباً ما تزخرف الأرضيات بخطوط متلاصقة أو دوائر صغيرة محفورة متجاورة ، وقد انتشر هذا النوع بين القرنين (١٠ – ١١م) .
٣- قسم ينسب إلى (زنجان فى أقليم أزربيجان) وتشمل الزخارف فيه على رسوم الحيوانات والطيور بطريقة مبسطة ، وعلى الرغم من هذه البساطة فهى تتميز بحركة قوية ، وترسم حول هذه العناصر زخارف نباتية بأشكال حلزونية ، وألوان هذا الخزف متعددة وتنسب إلى القرن (١١م) .
٤- مجموعة تنسب إلى أمل بين القرنين (١١ -١٢م) ، وهى تشبه قليلاً مجموعة "زنجان " السابقة ، إلا أن زخارفها من الطيور و الحيوانات أضعف فى الحركة ، كما أن الزخارف الهندسية والنباتية عملت فى وحدات صغيرة ، أما الأرضيات فقد غطيت بدوائر دقيقة أو تعريجات أو حلزونيات متلاصقة أو أقواس كلها محزوزة ، وقد تملأ بعض المناطق ببقع صغيرة أو دوائر أو خطوط متقاطعة.
٥- مجموعة تقوم الزخارف فيها على رسم الطير و الحيوان بطريقة غاية فى القوة والإتقان ، وتستعمل ألوان متعددة فى تلوين الإناء ، وينسب هذا النوع من الأوانى إلى إيران فى القرن (١٢م).
٦- مجموعة من الخزف عثر عليها فى مصر فى مدينة الفسطاط ، وزخارفها مخروزة وموضوعاتها تشبه كثيراً موضوعات الخزف ذى البريق المعدنى.
٧- مجموعة من خزف أبيض رقيق الجدران يشبه المجموعة السابقة من الخزف المحفور ، ولكن زخارف هذا النوع محزوزة ، وتنسب إلى إيران فى القرن (١١ – ١٢م) .
٨- مجموعة من الفخار المطلى ذات الزخارف المحزوزة ويعتمد هذا النوع من الخزف فى زخارفه على العناصر الخطيه وعليه أحياناً رنوك مملوكية ، وينسب إلى مصر فى القرن (١٤م) .

ومن أمثلة الخزف المحزوز تحت الطلاء :-

شكل (٣٥٥) لإناء يزينه شخص جالس وفى يده كأس مغطى ببطانه بيضاء مزخرفة بمحلول أخضر تحت طلاء تزجيج شفاف ، وهو منقول عن زخارف خزف بلاد الرافدين حيث الأشكال الهلالية التى تحف بالإناء ، و الطيور التى تحمل ورقة نباتيه فى منقارها ، ومسطحات ممتدة مليئة بالنقط تظهر فى الخلفية ، وشخص متربع وفى يده كأس ، ويزين رداءه وحدات زخرفية تتكون من دوائر تتوسطها نقط سوداء ، وتتجلى أمانة النقل أيضاً فى طريقة رسم قسمات الوجه ، وفى التصميم الزخرفى الذى يزين واجهة الإناء ، وفى كلمة " بركة " المكتوبة على القاعدة ، ولعل الرسم يرمز هنا إلى أمير لعله الطاغية الإيرانى الأسطورى " زهاق " الذى ينبت من كفته الثعابين التى تقتات على مخ الإنسان.

أما شكل (٣٥٦) لإناء تزينه رسوم حيوانية ، وهو من الخزف المحزوز تحت طلاء زجاجى شفاف ، ويعلو حافة الإناء بقع باللون الأخضر . ويبدو إنتاج هذا النوع من الأوانى الفخارية المغطاه بالبطانه ، ذات الزخارف المحزوزة

المكونة من حيوانات محصورة داخل دوائر على أرضية مرقنة ، وقد اقتصر على وسط إيران ، وأن كان بعض المتخصصين قد نسب إلى مدينة الرى ، وهو مستمد من الزخارف المعدنية المحزوزة .
ومن مالقة إبريق زليج مزين بالأزرق عليه بالحفر تحت الدهان أشكال حيوانات وطيور وكذلك زخارف نباتيه وكتابيه شكل (٣٥٧) .
وهناك سلطانية من الخزف الأبيض وعليها رسوم ملونه شكل (٣٥٨) هذه القطعة من أهم القطع الهامة فى العاصمة نيسابور التى تعتبر أهم المراكز الصناعية للفخار فى خورسان فى هذا العصر ، فأعمالها أشكال متنوعة ومميزة وتشمل مناظر الأشجار و الحيوانات و الشخصيات الساسانية وتتميز أيضاً بتصميماتها الملونة الحمراء أو الصفراء .

ومن التماثيل الملونة بألوان تحت الطلاء الزجاجى شكل (٣٥٩) وهو تمثال لهدهد ملون بلون فيروزى وخطوط سوداء بتشكيلات نباتية ، وبهذا يخرج الفنان من الواقعية الشديدة إلى إلباس التمثال بالزخارف النباتيه ويعمل على تجريده وتبسيطه ولكن لا يخرج عن أنه هدهد ، ويتميز أيضاً بشكله الصرحى ووقفته المألوفه وكأنه تمثال لرجل يقف بثبات .

الخزف ذو البريق المعدنى* :

من أهم ما أمتاز به الخزف الإسلامى البريق المعدنى ، ويرجع إبتكاره إلى الرغبة فى إشباع روح الترف عند المسلمين مع مراعاة تعاليم الدين التى تنهى عن أستخدام أوانى الذهب و الفضة ، ومن ثم ابتكر الخزافون نوعاً فاخراً له بريق الذهب ليشبع حب الترف دون مخالفة تعاليم الدين فأجمعت الدنيا على أن الأوانى الإسلامية المزخرفة بالألوان ذات البريق المعدنى تنم عن جوهر العقيدة ومضمون الإيمان : فناء المادة وخلود الروح . أستطاع الفنان أن يضفى على الصلب تألقاً ساحراً لم يعرفه العالم من قبل .

وكان أول ظهور هذا النوع من الخزف فى العصر العباسى الذى ينسب إليه أقدم ما وصلنا منه ، ومما يؤكد نسبته إلى هذا العصر ، تلك المجموعة الكبيرة من القطع الخزفيه ذات البريق المعدنى التى عثر عليها فى حفريات مدينة سامراء وفى حفريات مدينة الفسطاط . ومن القطع التى عثر عليها قطع تالفه نتيجة أخطاء الحرق ، مما يثبت قيام هذه الصناعة فى العصر العباسى فى مصر ، كما أن هناك قطعاً من هذا النوع عثر عليها فى المراكز التى زوالت صناعة الخزف فى إيران ، مثل مدينة الرى وسوسة وأفرازياب (سمرقند حالياً) ، وكذلك عثر فى مدينة الزهراء ببلاد الأندلس فى القرن (١٠م) على قطع من الخزف من هذا النوع

---

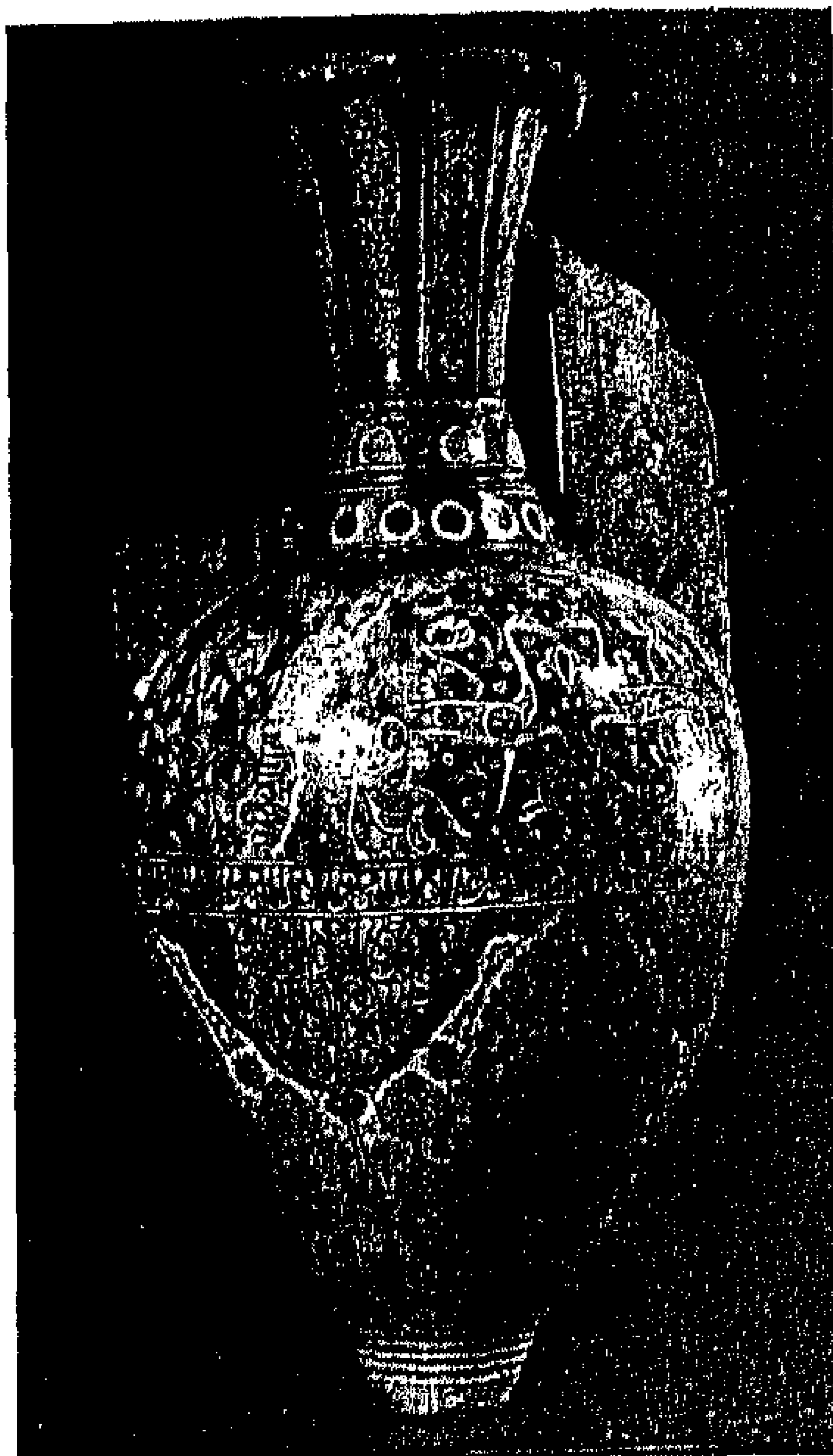
* الخزف ذو الطلاء الزجاجى " الجليز " .



شكل (٣٥٥)
إناء يزينه شخص من الخزف المحزوز تحت الطلاء
شرقي إيران أو بلاد ما وراء النهر - القرن (٤هـ-١٠م)



شكل (٣٥٦)
طبق من الخزف المحزوز تحت الطلاء - إيران - القرن (٥-٦ هـ،١١-١٢م)



شكل (٣٥٧)
إبريق - إيران - القرن (٩-١٠م) - مالقه - أسبانيا



شكل (٣٥٨)
سلطانية من الخزف - نيسابور - خراسان - القرن العاشر الميلادي - متحف الميتروبوليتان - نيويورك



شكل (٣٥٩)
تمثال خزفي لهدهد - القرن (٧هـ -١٣م)- متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

تشبه فـي أسلوبها كل الشبه الخزف العباسي فى البقاع التى ذكرناها سابقاً ، وأغلب الظن أنها صنعت فى مصر أو العراق ثم نقلت إلى هناك .

مميزات هذا النوع من الخزف هي :

أولاً : من حيث الصناعة :

يصنع هذا الخزف من صلصال أصفر نقى يغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ترسم عليها العناصر الزخرفية بالأكاسيد المعدنية بعد تسويتها للمرة الأولى ، ثم تسوى مرة ثانية تسوية بطيئة فى درجة حرارة أقل من الأولى ، وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية بإتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جداً ، ويصبح لون البريق المعدنى المتخلف إما ذهبياً أو أحد درجات البنى أو الأحمر حسب التركيب الكيميائى لنوع الدهان ، على أن بعض الباحثين يقول إن الخزاف المسلم حول بعض المعادن إلى مواد سائلة رسم بها فوق الطلاء بعد التسوية الأولى ، وفى التسوية الثانية فى حرارة أقل ليكتسب الإناء البريق اللازم دون أن يتعرض للكربون .

ومن أمثلة الخزف المطلى بالمينا:

شكل (٣٦٠) لطبق من المينا المتعددة الألوان يمثل حيوان باللون الأبيض اللامع على خلفية سوداء قاتمة ، وشكل (٣٦١) لطبق أيضاً من المينا يظهر عليه منظر ملكى أو مشاهد خرافية .

فقد قام الإيرانيون بإستخدام عدد من الألوان مجتمعة وهو ما يسمى بالمينا أو الطلاء الزجاجى كما فى شكل (٣٦٢) لطبق من الخزف المطلى بالمينا وعليه تسع مناظر لنماذج من الحيوانات والفرسان بأشكال متناسقة .

فقد كانت مناظر الصيد التى يقوم بها الفرد أو مع صحبه ، من الموضوعات الشائعة لجلب الحظ ، فشكل (٣٦٣) لسطانية عليها فارس يمتطى جواده للصيد ويحمل سيفه ، ويتميز التصميم بلون أرجوانى قاتم على خلفية صفراء أو خضراء وبها بعض اللمسات الحمراء . وقد مزج الفنان الشكل الآدمى مع شكل الحيوان ، وكذلك الأشكال النباتية و الحروف الكتابية الكوفية .

وهناك شكل (٣٦٤) لطبق من الخزف المينائى من إيران وعليه رسوم آدمية .

وكذلك هناك أشكال تمثل فرسان على جوادهم ، أحدهم شكل (٣٦٥) لطبق من الخزف المينائى يمثل فارس على جواده يصطاد الصقور و الطيور ، وكذلك شكل (٣٦٦،٣٦٧) لفرسان على جوادهم.

أما شكل (٣٦٨) فهو لسطانية صغيرة مزخرفة بطلاء من المينا و الذهب من إيران ، فقد أتفق المصورون على جعل مسافات يتم توظيفها بشكل جميل على طبق صغير يقدم رجل وإمرأة بالتضاد ، وتم استخدام أشكال ونماذج أخرى مجردة من خلال تلك التفاصيل الموجودة على ملابسهم وتم إستجلاب هذه التصميمات من

على الأوانى اللامعة ، فقد قدم الفارسيون ذلك الأسلوب من خلال تقنيات العمل القادم من الفسطاط عاصمة مصر ، ومنذ أواخر القرن العاشر أصبحت الفسطاط مركز هام للفنون و الصناعات ، وقد كان أهم تعامل وتبادل للأوانى الخزفية تحت حكم الفاطميون فى القرن الحادى عشر والثانى عشر ، وكانت معظم الزخارف تعكس المتع السائدة فى القصور فى المجتمع الثرى ومجتمع النبلاء ، ورحلات الصيد البرى والبحرى ، والموسيقيين ، وحاملى العطور ، وزخارف الأشجار و الطيور والأرانب البرية ، وكرمات العنب ، ورموز وشعارات للفأل الطيب وهناك بعض الكتابات والإهداءات المدونة." (١)

وعن شكل (٣٦٩) فهو لقدح زخارفه تمثل رجل على ظهر حمار ، وهذا القدح مزخرف باللون الفيروزى المطلى بالمينا و المذهب بالأوراق ، وبالرغم من ترميم هذا القدح وإعادة رسمه قليلاً ، فأهميته ترجع إلى عدة أساب :

أولاً : ينتمى إلى مجموعة صغيرة من الأقداح توقيع أبو زيد ومؤرخه (٥٨٢ – ٥٨٣ هـ ، ١١٨٦- ١١٨٧ م)

ثانياً : المشهد الممثل هنا مأخوذ من ملحمة الشاهنماه ، حيث يشير إلى إلتفاف الطاغية زاهلاك بفاتنته بفاريدون ، فمن المعتاد أن بفاريدون ممثل كحامل مطرقة على رأس الطور ، وزهلاك يمثل بثعابين يخرجون من كتفه .

وشكل (٣٧٠) لقدح تمثل زخارفة شخصين على ظهر جمل – و الطلاء أزرق فيروزى وبنفسجي على خزف أبيض كثيف مطلى بالمينا الحمراء والسوداء وهذا القدح رائع من طراز المينا و المنظر به زخرفة تمثل الشاهنماه للفردوسى " بهرام خير" الملك الشهير الصياد الذى أصطحب عبده المفضل ضارب القيثارة اليونانى " أزداه " للصيد ، فطلب منه بين الأخرين أن يضع الجزء الخلفى للغزالة وكذلك رأسها على سيخ الشوى ليثبت له موهبته كرامى سهام من الصفوة ، فنرى هنا الملك أصاب السهم فى رأس الغزالة بأول سهم ، مما يثبت نجاح المحاولة ، بينما يظهر الغزال فى اللوحة يفرك فى أذنيه برجليه ، وتنتهى الحكاية نهاية سيئة بالنسبة للعبد الذى يرى فى هذه المحاولة عمل شيطانى ، وبهرام غاضب يقتل الغزالة بحافر جمله ويدهسها .

(1)The Second hali Annual : Asian art , hali publication limited, London 1995.p.146.



شكل (٣٦٠)
سلطانية من الخزف ذو البريق المعدني - الري - إيران - القرن (١٢-١٣م) - متحف الميتروبوليتان - نيويورك



شكل (٣٦١)
طبق من المينا - القرن (١٢-١٣م) - متحف الميتروبوليتان - نيويورك



شكل (٣٦٢)
طبق من الخزف المطلي بالمينا - إيران - القرن (١٢-١٣م)
متحف اللوفر



شكل (٣٦٣)
سلطانية ذات طلاء زجاجي شفاف "ميناني" - من نيسابور - إيران
- القرن (٩-١٠م) - متحف الميتروبوليتان - نيويورك



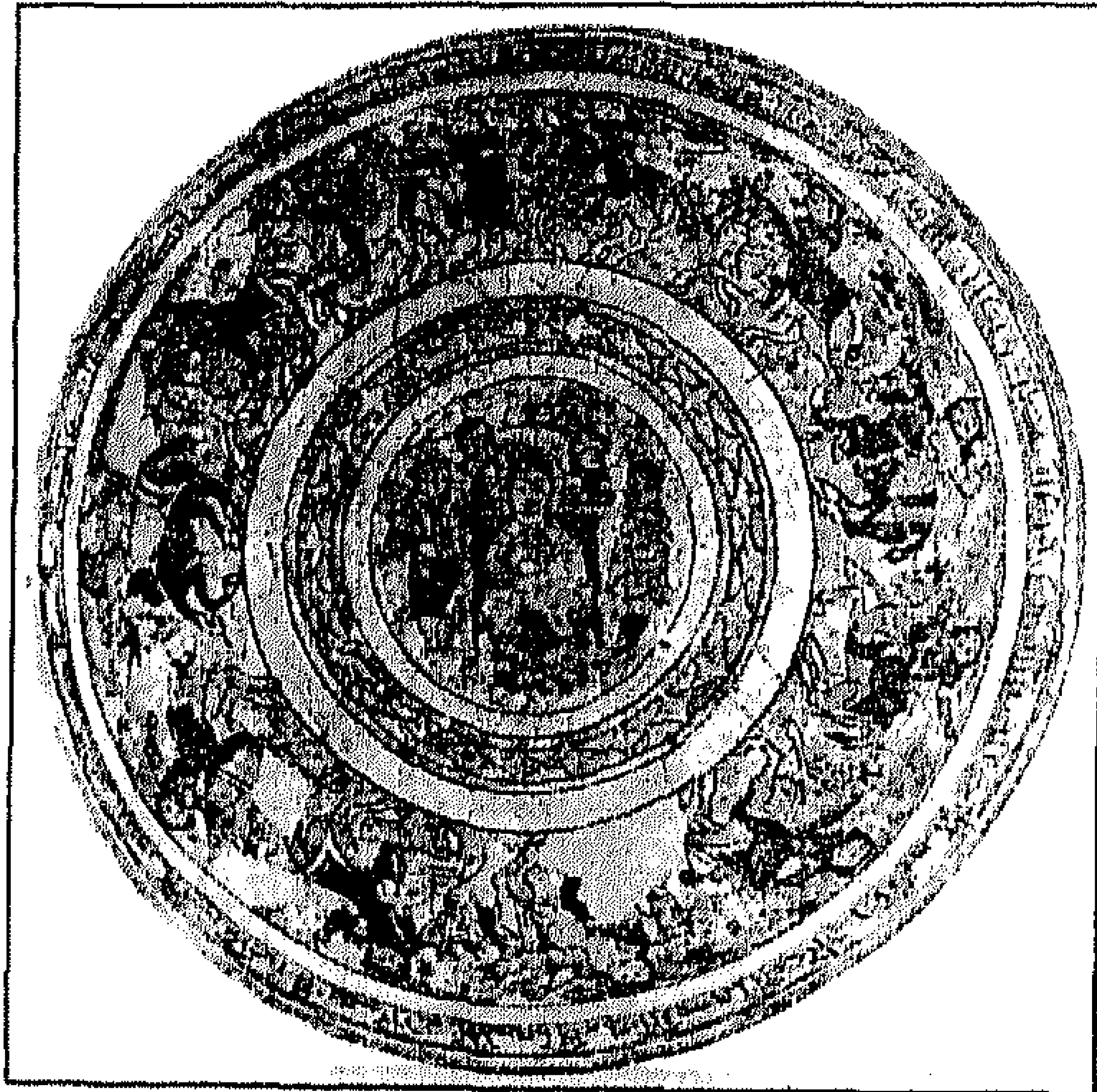
شكل (٣٦٤)
طبق من الخزف المينائي - إيران - القرن الثاني عشر الميلادي -
متحف لوس أنجلوس



شكل (٣٦٥)
طبق من الخزف المينائي - الري - إيران - القرن (١٢-١٣م)
متحف الفن الإيراني - طهران



شكل (٣٦٦)
طبق من المينا- عصر السلاجقة - القرن (١٢-١٣م)
معرض واشنطن



شكل (٣٦٧)
سلطانية من المينا مزخرفة بطلاء مطلي بالمينا و الذهب - عمل بن يوسف - عصر السلاجقة - اوائل القرن الثالث عشر الميلادي - كاشان - معرض واشنطن



شكل (٣٦٨)
سلطانية صغيرة مزخرفة بطلاء من المينا و الذهب - كاشان - إيران - أواخر القرن الثاني عشر الميلادي - أوائل القرن الثالث عشر الميلادي - معرض واشنطن



شكل (٣٦٩)
قدح من الخزف المطلي بالمينا - إمضاء أبو زيد - (٥٨٢-٥٨٣هـ،١١٨٦-١١٨٧م) - إيران - كاشان



شكل (٣٧٠)
قدح من الخزف المطلي بالمينا - نهاية القرن الثاني عشر و بداية القرن الثالث عشر الميلادي - إيران - كاشان

ثانياً : من حيث الزخارف

تعددت أنواع الزخارف المستعملة فى منتجات الخزف ذى البريق المعدنى فمنها:

١- ذات التكوين الهندسى البحت .

٢- ذات عناصر وزخارف نباتيه فقط

٣- نوع يعتمد أساساً على العناصر الزخرفية المكونة من الأشكال الحيوانية والأدمية ورسوم الطيور مختلطة بعناصر مكملة أخرى كاعناصر النباتيه.

" وقد أختلف الباحثون على المكان الذى بدأ فيه إنتاج الخزف ذى البريق المعدنى ، فالبعض يقول أنه نشأ فى العراق ، و البعض الأخر يقول أنه نشأ فى مصر. ومرد ذلك الأختلاف يرجع إلى أن هذا النوع من الخزف أنتشر فى كافة البلاد الإسلامية فى الفترة التى تتراوح بين القرنين التاسع و الخامس عشر الميلادى ، والمرجح أنه نشأ فى العراق ، لأن أكثر ما عثر عليه من هذا النوع من الخزف كان فى مدينة سامراء ، بالإضافة إلى أن مركز الإشعاع الحضارى فى هذه الفترة من الحضارة الإسلامية (القرنين الثامن و التاسع الميلادى) كان فى مقر الخلافة العباسية فى بغداد وسامراء فى العراق ." (١)

" وكذلك برع الأتراك السلاجفة فى تلك الفنون التى أكتسبوها فى مصر الإسلامية فى عهد الخلافة الفاطمية و التى أزدهرت فنونها أثناء القرنين العاشر والثاني عشر الميلادى ، أما فارس Kashan فأشكالها وخطوطها مزخرفة بكثافة بتصميمات رائعة وكذلك تطورت الألوان وأزدهرت فى شرح ووصف الفن الإسلامى المعروف بإستخدام الأشكال الهندسية والآدمية و الحيوانية ، وظهرهذا بوضوح على طبق لامع خزفى شكل (٣٧١) يمثل خسرو يفاجئ شيرين وهى تستحم فنراها فى مجرى ماء جلس أمامه خسرو ، ويرجع هذا الطبق إلى السيد شمس الدين الحسينى "(٢)

وهذا الموضوع فريد من نوعه ، وتم تفسيره وكأنه رمز صوفى ، وتفاصيل الزخرفة الصغيرة وتلك المراحل ليست منفصلة ولكنها مترابطة وهى جزء واحد فكل منهم يقودنا للأخر لندرك التأمل والفلسفة العقلية التى وصل إليها العمل الخزفى الذى تم فى كاشان بإيران.

وكذلك شكل (٣٧٢) لطبق خزفى لامع من كاشان ، حيث تم استخدام الشمس فى

---

(١) أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى" أصوله وفلسفته ومدارسه"،مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٢.

(2) Nathaniel Harris : " Picture history of world art ", Hamlyn- London, Nowyourk – Sydney- totnto, 1974,P.39.

هذا الطبق بشكل رمزى لتعبر عن الحماية السماوية ، ويتبين من هذا الطبق أن السلاجقة قاموا بتسجيل تفصيلات حياتهم على الأعمال المعدنية الخزفية التى تمثل ما يدور فى الديوان والبلاط الملكى بين الملك والمحيطين به .

ومن الوحدات التى شغلت مركزاً كبيراً فى الخزف و النسيج ، الطائر الذى يحمل منقاره ورقه نباتية فهو مثال للتصميمات الزخرفية المحورة التى أختص بها خزافو البريق المعدنى الرافديون فى القرن (١٠م)، كما شكل(٣٧٣) .

وأيضاً استخدم البريق المعدنى فى طلاء التماثيل التى تكون للزينة أو تكون مخصصة لغرض نفعى ، ويتضح هذا فى شكل(٣٧٤،٣٧٥) يمثل كل منهم ثور مطلى بالأزرق اللامع المزجج وهذان التمثالان مخصصان لحفظ العطور أو كأوانى لغسل اليدين ، وهناك إنسجام بين الألوان و الزخارف بين الأزرق والتركواز ، ففى العالم الإسلامى هذا اللون يبعد الحسد والشرور.

وهناك مثال أخر من الخزف المطلى اللامع الأزرق شكل (٣٧٦) لفيل يحمل محملاً من ثلاث موسيقيين من كاشان .

" فعادة لم يحسب حساب الممنوعات الإسلامية مثل هذه التماثيل المجسمة ، فقد صنع خزافى كاشان فى نهاية القرن الثانى عشر وبداية القرن الثالث عشر مجموعة متنوعة من التماثيل الصغيرة أغلبها مجموعة من الثيران والأسود التى يمكن أن يكون لها علاقة بالفلك مثل بعض الأبراج و الكواكب ، ولكن كل هذه التماثيل الصغيرة ذات فائدة نفعية. " (١)

الفيسفساء الخزفى

شاعت فى إيران ، وتتكون من عدد كبير من القطع الصغيرة المختلفة الحجم و الشكل والمقطوعة من ألواح كبيرة من الخزف المدهون بالألوان ، ثم تجمع هذه القطع بعضها إلى جانب البعض ، مع مراعاة أن تتجاوز الألوان طبقاً لنظام يحقق الوصول إلى صورة معينة ، أو تكوين زخرفى خاص ، وتثبت هذه القطعة بملاط يصب عليها من الخلف ، ويعتبر هذا النوع من الفيسفساء الخزفى أستمراراً للتقاليد الفنية التى كانت سائدة فى العراق القديم وإيران خاصة بكسوة الجدران بالطوب المزجج و الذى كانت تشكل منه صور لحيونات خرافية .

---

(1) Philip wilson : ter`sors de l`Islam , En Assocition Avec le Musee D'Art Et d'histoire, Geneve 1985,P.350 .



شكل (٣٧١)
طبق من الخزف ذو البريق المعدني - عصر السلاجقة ١٢١٠م -
توقيع سيد شمس الدين - كاشان - إيران



شكل (٣٧٢)
طبق من الخزف ذو البريق المعدني - كاشان - القرن الثالث عشر
الميلادي - مجموعة بارلو - بمتحف أشموليام - أكسفورد



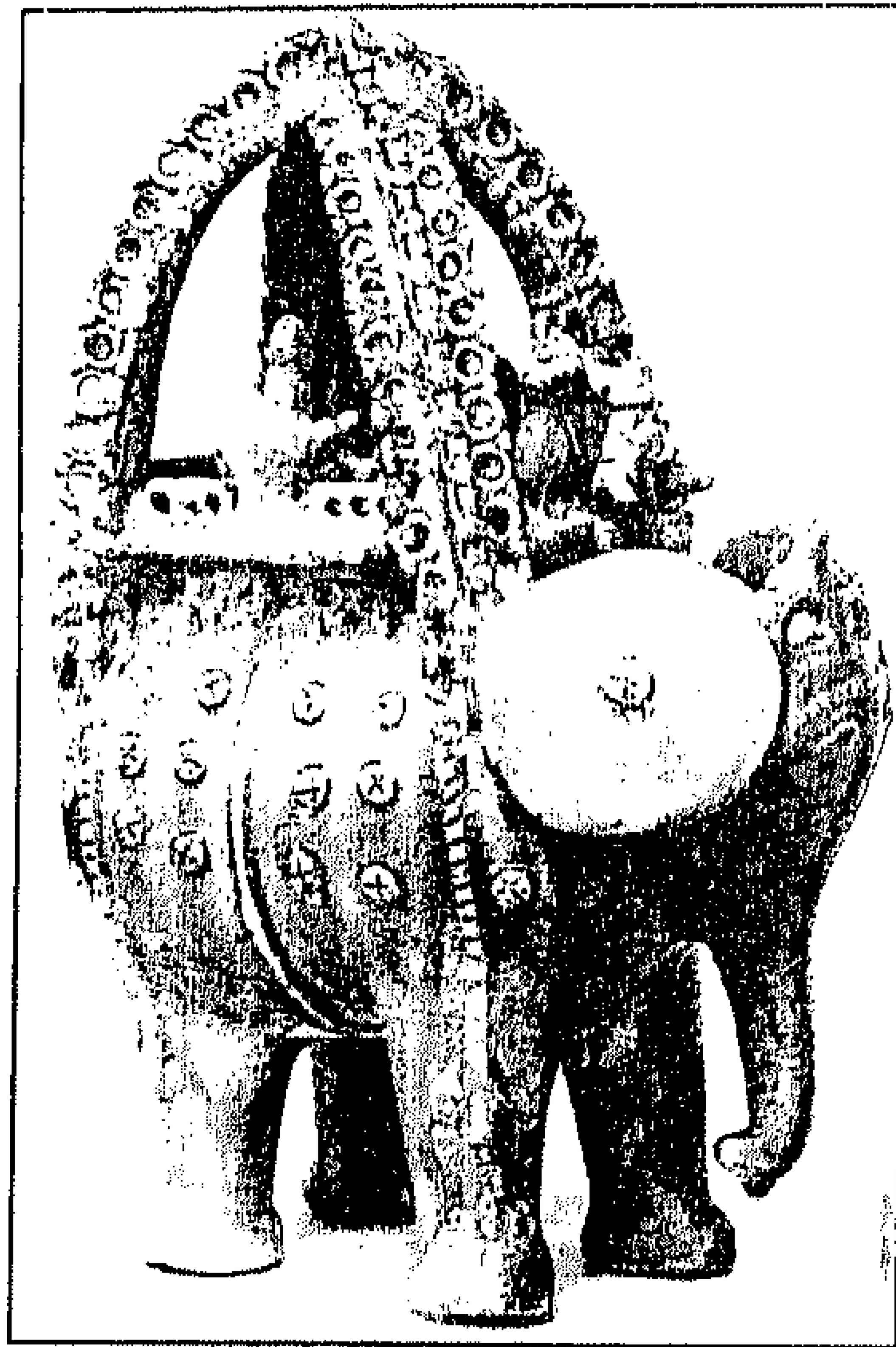
شكل (٣٧٣)
طبق خزفي مزجج بطلاء قصديري - زخارفه مرسومة
بالبريق المعدني - بلاد الرافدين - القرن (٤ هـ - ١٠م)



شكل (٣٧٤)
ثور من الخزف ذو البريق المعدني - أواخر القرن الثاني عشر الميلادي - أوائل القرن الثالث عشر الميلادي - كاشان - مجموعة كير



شكل (٣٧٥)
ثور من الخزف ذو بريق معدني فيروزي شفاف - بداية القرن الثالث عشر الميلادي - إيران - كاشان



شكل (٣٧٦)
تمثال من الخزف المطلي اللامع الأزرق - لفيل يحمل محملاً من
ثلاث موسيقيين - كاشان - إيران - القرن الثالث عشر الميلادي
- متحف إيران

وقد بدأ إنتاجه فى عصر السلاجقة ، وأستمر فى التطور و النمو حتى وصل إلى أقصى مراحل الكمال الفنى فى القرن الرابع عشر الميلادى كما أستعملت الألوان البيضاء و الزرقاء و الخضراء و الصفراء والذهبى . كما فى شكل(٣٧٧) وهى بلاطة نجمية تبين منظراً يبدو أنه منظر دنيوى محض – لرجلان يتصارعان.

أما شكل (٣٧٨) فيتكون من أربعة بلاطات على شكل نجمة ثمانية الأضلاع من الخزف وهى بالترتيب من اليمين إلى الشمال ، الأولى تمثل طائر وهى ملونة بالأزرق و التركوازى ، والثانية تمثل طائر خرافى ، والثالثة والرابعة فهما من الخزف المغطى بالقرميد ، إحدهما لحيوان وطائر والأخر عليها رسم للأمير على العرش وحوله الحاشيه .

وكذلك شكل (٣٧٩) تمثل بلاطة سداسية ملونة بألوان متعددة ، وبها نحت بارز لغزال وسط فروع نباتية وزهور فى الخلفية ، وقد وجدت فى حكم السلطان المغولى أباكاخان .
وعلى بلاطة أخرى من الخزف شكل (٣٨٠) نحت بارز يمثل طائر وكلاب صيد وسط تفريعات من النبات .
وأيضاً على بلاطة سداسية من الخزف شكل حيوان ربما يكون " كلب صيد " يهجم على أرنب برى شكل(٣٨١). وهناك شكل (٣٨٢) تمثل بلاطه خزفية مربعة الشكل ومتعددة الألوان من النوع الميناثى ذات بطانة أزرق فيروزى اللون وعليها بالنحت البارز زخارف من فروع نباتيه مذهبه ، وتمثل جانب من قصة بهرام حور وأزاده حيث يشاهد بهرام حور وأزده يركبان جملاً ويصوب بهرام سهمه نحو غزال (غير موجود على هذه البلاطة) ليصيبه بنفس السهم فى خاصره وأذنه ، وذلك ليظهر براعته لأزداه التى تحدته بذلك ، فى حين تشاهد أزداه وهى تركب خلفه وتبدو وكأنها تعزف على آله موسيقية ، وتتميز الأشكال بالحركة و الحيوية والواقعية ولاسيما فى شكل الجمل وحركته.

الخزف فى مصر

كما سبق وأوضحنا أن مصر تعدد بها أنواع الخزف وكان من أهمه الخزف ذا البريق المعدنى فقد إنفرد بخصائص مادية وزخرفية وفنية تميزه عن سائر انواع هذا الخزف فى شتى أنحاء العالم الإسلامى وأهم ما يميز الخزف المصرى طينته التى تتميز بأنها رملية وهشة وسميكة ومائلة إلى الأحمرار أو الأصفرار، وظهر على هذا الخزف أنواع الزخارف المختلفة النباتية و الحيوانية و الكتابية ، كمارسمت عليه أحياناً صور تمثل بعض المتع مثل الصيد و العزف و الشرب و الرقص .

الخزف في العصر العباسى : لا نكاد نعرف شيئاً عن صناعة الخزف فى العصر الأموى ، أما الخزف العباسى فمنه فخار غير مطلى أو ذو طلاء من لون واحد وزخارف بارزة . وهو مجموعتان الأولى مجموعة من أزيار بغير طلاء أو عليها طلاء أزرق أو أخضر وزخارفها بارزة ومطبوعة وقوامها أشرطه من حبيبات وفروع نباتيه . أما المجموعة الثانية فمعظمها صحون وأكواب صغيرة وعجينتها ناعمة وزخارفها بارزة ومغطاه بطلاء أخضر أوأصفر وقوام تلك الزخارف أشكال هندسية وفروع نباتيه ووريقات محورة عن الطبيعة ونادراً ما نجد رسوم بعض الطيور ، وقد وجدت معظم قطع هذا الخزف فى حفائر الفسطاط و المدائن و السوس و الرى وسمراء .

الخزف فى العصر الطولونى : هناك صلة قوية بين أقدم ما وصلنا من الخزف فى الفسطاط وغيرها من الأماكن فى الشرق الأدنى ، وعلى الأخص فى العراق وإيران . " وأبدع ماوصلنا من أنواع الخزف المدهون أو المطلى ، هى المصنوعة زخارفه من البريق المعدنى . ويرى البعض أن جميع قطع هذا النوع من صناعة مصر، بل يذهب البعض إلى أبعد من ذلك فينسب ما عثر عليه من خزف بالبريق المعدنى فى العراق وإيران إلى صناعة مصر .
وفى تلك النظرية مغالاه ظاهرة لاتقل عن النظرية الأخرى القائلة أن معظم ما يرجع إلى العصرين العباسى و الطولونى من خزف بالبريق المعدنى مستورد من الخارج. " (١)

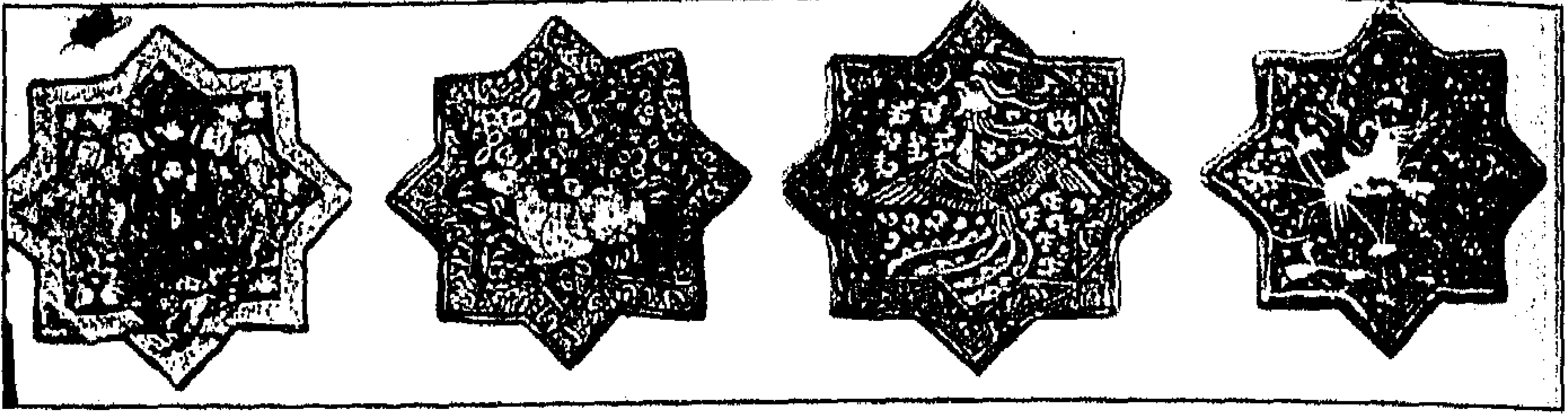
ولا جدال فى أن مصر صنعت الخزف ذا البريق المعدنى ، بدليل ما وجد بالفسطاط من قطع كثيرة تالفة وقت صناعتها ، وهذه القطع إما برتقالية اللون أو مائلة إلى الحمرة وعليها بريق معدنى ذهبى مائل إلى الأخضرار عادةً . ورسوم الأشخاص و الموضوعات التى تزين تلك القطع وثيقة الصلة بمثيلاتها على الخزف الإيرانى فى القرن التاسع ، ولا شك فى أن الخزف الإيرانى أوحى بالكثير من الموضوعات للخزف المصرى . وكذلك وجد تشابه كبير بين خزف سامراء و الخزف الطولونى .
وعن رسوم الحيوانات على الخزف الطولونى فتقليدية جداً ، أما الرسوم الأدمية فليست إلا رسوماً أولية تحددها بضعة خطوط ، و العيون فيها مستديرة أو لوزية الشكل بينما الأنف يمثلها خطان عموديان متوازين ينتهيان بدائرة تمثل الفم إن لم يكن هناك خط صغير يمثله ، وهو الأسلوب التخطيطى البسيط فى رسم الأشخاص على الخزف المصرى ، فترى رسم العازف وقيثارته ، أو رسم الأمير الذى يجلس على عرشه أو يمسك بيده سيفاً ، وقد تضمنت تكونيات هذا العهد مواضيع قوامها مجالس الطرب و الشراب التى انتشرت فى عهد خمارويه . وفى أكثر القطع

---

(١) م٠ س ديماند : الفنون الإسلامية ، مرجع سبق ذكره ص ص ٢١٥ ، ٢١٦ .



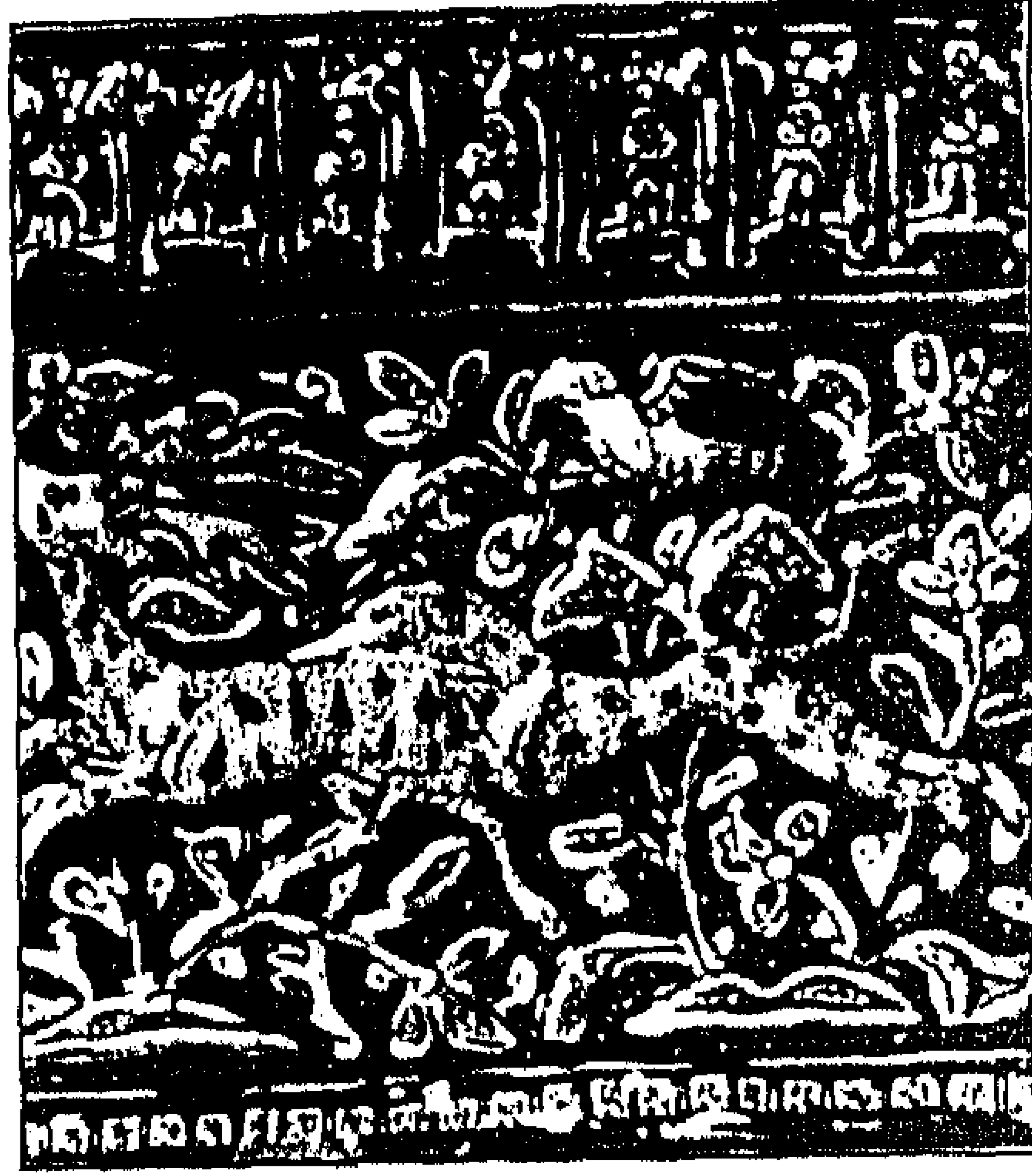
شكل (٣٧٧)
بلاطة نجمية الشكل بلون أزرق مع طلاء أبيض معتم - مزجج
بالبريق المعدني - أواخر القرن (٧هـ-١٣م)
كاشان - إيران



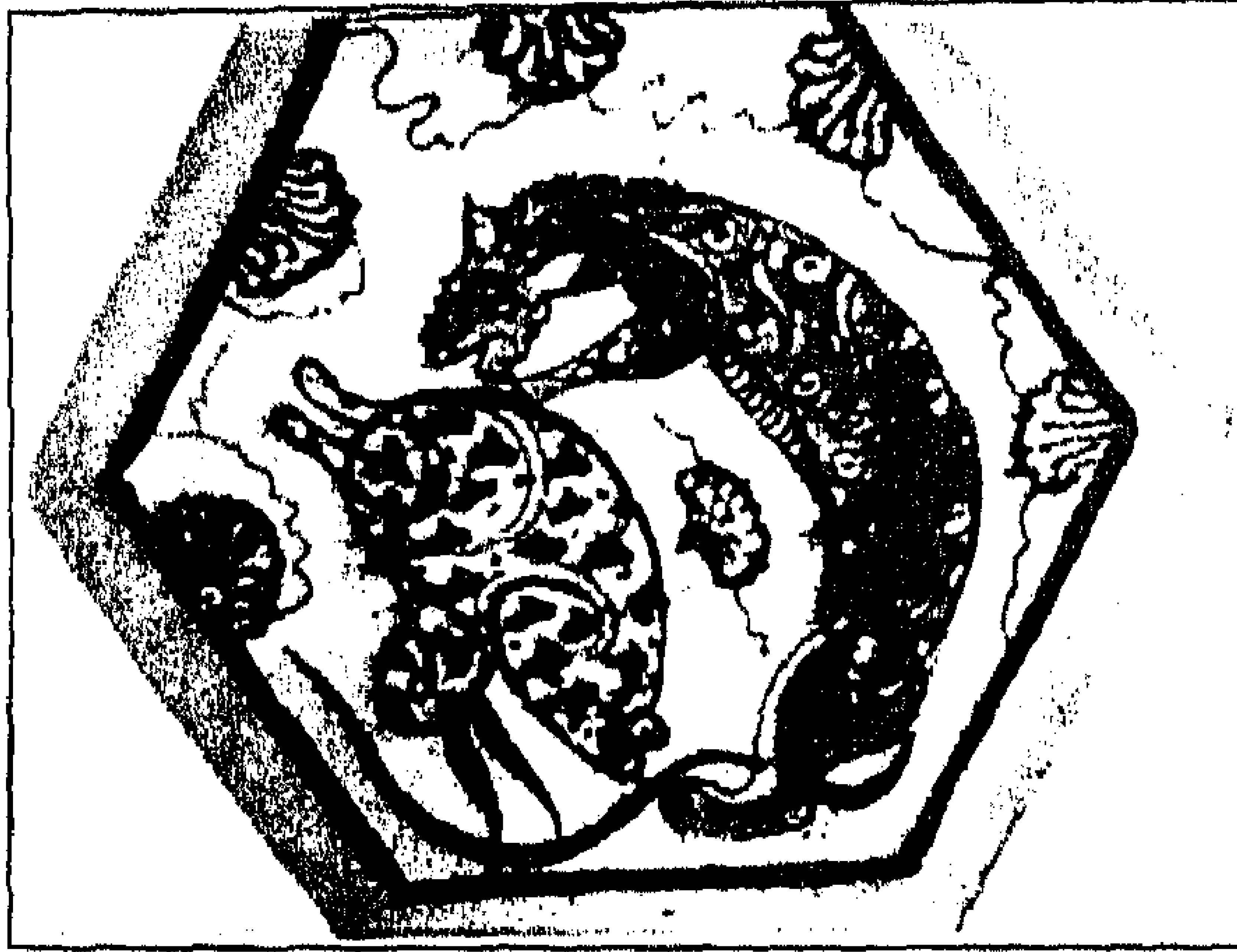
شكل (٣٧٨)
الأولي : نجمة ثمانية الأضلاع خزفية عليها رسم طائر - إيران - كاشان ١٣٠٠م - متحف فكتوريا و البرت - لندن
الثانية : نجمة ثمانية الأضلاع خزفية عليها رسم طائر خرافي - من مدرسة نوتينس - Madrasa of Nutens
الثالثة : نجمة ثمانية الأضلاع خزفية عليها حيوان و طائر - القرن الثالث عشر الميلادي - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
الرابعة : نجمة ثمانية الأضلاع خزفية عليها أمير و حاشية - إيران - كاشان (١٢١١-١٢١٢م) - متحف الميتروبوليتان - نيويورك



شكل (٣٧٩)
بلاطة علي شكل نجمة سداسية الأضلاع عليها غزال يجري - إيران - القرن الرابع عشر الميلادي - وجدت في كبوش - متحف إيران - طهران



شكل (٣٨٠)
جزء من بلاطة خزفية لطائر و كلاب صيد - القرن الثالث عشر الميلادي - متحف طهران - إيران



شكل (٣٨١)
بلاطة خزفية سداسية الشكل لكلب يهجم علي أرنب بري - القرن الخامس عشر الميلادي - القاهرة أو دمشق
مجموعة خاصة Aleppo



شكل (٣٨٢)
بلاطة مربعة من الخزف متعدد الألوان - إيران (العصر السلجوقي) - القرن الثالث عشر الميلادي - المتحف الإسلامي بالقاهرة

الخزفية خط يحيط بالزخارف الرئيسية فيكوّن منطقة تزين ما يخرج عنها بقع ثلاثية الشكل أو دوائر صغيرة في وسط كل منها نقطة . وفي بعض القطع الطولونية زخارف تمثل أشخاصاً لهم قبعات مدببة فارسية الأصل ، وبجانب الزخارف الحيوانية والآدمية نجد الزخارف النباتية .

ونجد أيضاً في مصر إلى جانب صناعة الخزف ذى البريق ، صناعة الفخار غير المطلى على النحو الذى عرف على ضفاف النيل منذ قديم الزمان، و الذى لايزال معروفاً حتى اليوم.

الخزف الفاطمى : " أشار ناصر خسرو إلى صناعة الخزف في العصر الفاطمى فقال إن المصريون كانوا يصنعون أنواع الخزف المختلفة، وإن الخزف المصرى كان رقيقاً وشفافاً ، حتى لقد كان ميسور أن ترى من باطن الإناء الخزفى اليد الموضوعة خلفه ." (١)

ومن أنواع الخزف الفاطمى ، الخزف ذى البريق المعدنى ، وكذلك نوع ثانى نقشت رسومه تحت طلاء من لون واحد هو اللون الأخضر أو الفيروزى ، وقد أشتهر هذا النوع بصفة خاصة في العصر الأيوبى وفي عهد المماليك في مصر وسوريا ، وكانت الزخارف نفسها ترسم باللونين الأسود والأزرق وقد تخلفت من تلك العصور قطع فنية رائعة ، وأن كان معظمها أجزاء من أوان مكسورة.
وهناك أنواع أخرى من الخزف الفاطمى، كالخزف ذو الزخارف المحفورة و المحزوزة في طين الإناء تحت طلاء ذى لون واحد . وقد وجدت في أطلال الفسطاط قطع منه غير محروقه وتحت التصنيع مما يستنبط أنه كان بالفسطاط مركزاً لصناعة هذا الخزف وكان هذا النوع أقل نفقة من الخزف ذى البريق المعدنى ، وأكثر إنتاجه يرجع إلى القرن السادس الهجرى (١٢م) وزخارفه بناتية أو حيوانية وبعض الرسوم الآدمية ، وتختلف ألوان هذا الخزف بين الأبيض و الأخضر و الأزرق و البنفسجي والأصفر ، وهذه الرسوم مرسومه بنفس الطابع الفاطمى.

ومن المناظر التى تمثلت على الخزف الفاطمى مناظر للرقص والموسيقى و الصيد ، ومناظر من الحياة اليومية الاجتماعية كالمبارزة بالعصى و التحطيب و المصارعة ومناقرة الديوك وغيرها .

---

(١) زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ، دار الأثار العربية ، دار الكتب المصرية – القاهرة ١٩٣٧ م ، ص ١٤٩ .

ثم أصيبت هذه الصناعة بنكسة عندما أحترقت مصانع الخزف فى الفسطاط بأمر من الوزير شاور سنة (٥٦٤ هـ - ١١٨٦ م) بحرقها ، وبسقوط الدولة الأيوبية التى حاربت المذهب الشيعى ، السبب الذى من أجله رحل الكثير من الفنانين و الخزافين إلى إيران ، حيث ظهر هذا الفن الجديد ، فن صناعة الخزف فى أواخر القرن السادس الهجرى.

ومن أمثلة الخزف الفاطمى :
شكل (٣٨٣) لطبق من الخزف بزخرفة لامعه ومطلى بطبقة من المينا لأرنب برى ، و شكل (٣٨٤) لصحن بتمثيل بشرى ، حيث يظهر عازف الماندولين " العود " وهو جالس يعزف.

وهناك طبق خزفى لامع أحادى اللون عليه راقصة بوشاح شكل (٣٨٥) ، حيث نجح الفنان الفاطمى هنا فى إستخدام الخطوط للتعبير عن حركة الراقصة فنجد حركة الجسد بها إيماءات مبالغة تظهر فى حركة الأطراف ، وقد استخدم أيضاً الخطوط البيضاء على الطبق التى توضح سقوط ثوب الراقصة على إستدارة جسدها وأطرافها ، ويظهر لنا الوجه بوضوح و الشعرالذى ينم على إنحدار هذه الفتاه من أصول مدينة سامراء وخاصة إن الوجه مستدير و العيون محدقه مع فم صغير ، وهناك تموجات على الجانب مع محيط الشكل و الفراغات مملوه بأوراق كرمة العنب.
وعلى قطعة أخرى من الخزف ذى البريق المعدنى راقصه بملابسها التقليدية المصرية ، وخلفية الطبق فروع نباتيه وأرنب بجرى شكل (٢٦٥) .

وشكل (٣٨٦) لطبقين من الخزف اللامع أحادى اللون ، إحداهما عليه منظر لصراع الديوك وهذا العمل يظهر موضوع لإحدى أنواع المتع و التسالى فى العصر الإسلامى " كمناقرة الديوك " .
والطبق الثانى عليه سيدة مضجعة على مقعد ومعها خادمتها ، والرسم باللون الأبيض على خلفيه سوداء تظهر السيدة وكأنها تعمل على العود أو أنها تعطيه لخادمتها.
و كذلك شكل (٣٨٧) لطبق من الخزف ذوالبريق المعدني عليه غزال يجري وسط النباتات بحركة رشيقة .
وأيضاًهناك مزهرية من البريق المعدنى عليها منظر حيوان يفترس حيوان أخر شكل (٣٨٨).

الخزف الأيوبى والمملوكى : أستمرت التقاليد الفاطمية فى صناعة الخزف على المنتجات الخزفية الأيوبية على الرغم من تدهور الحياة الأقتصادية فى مصر



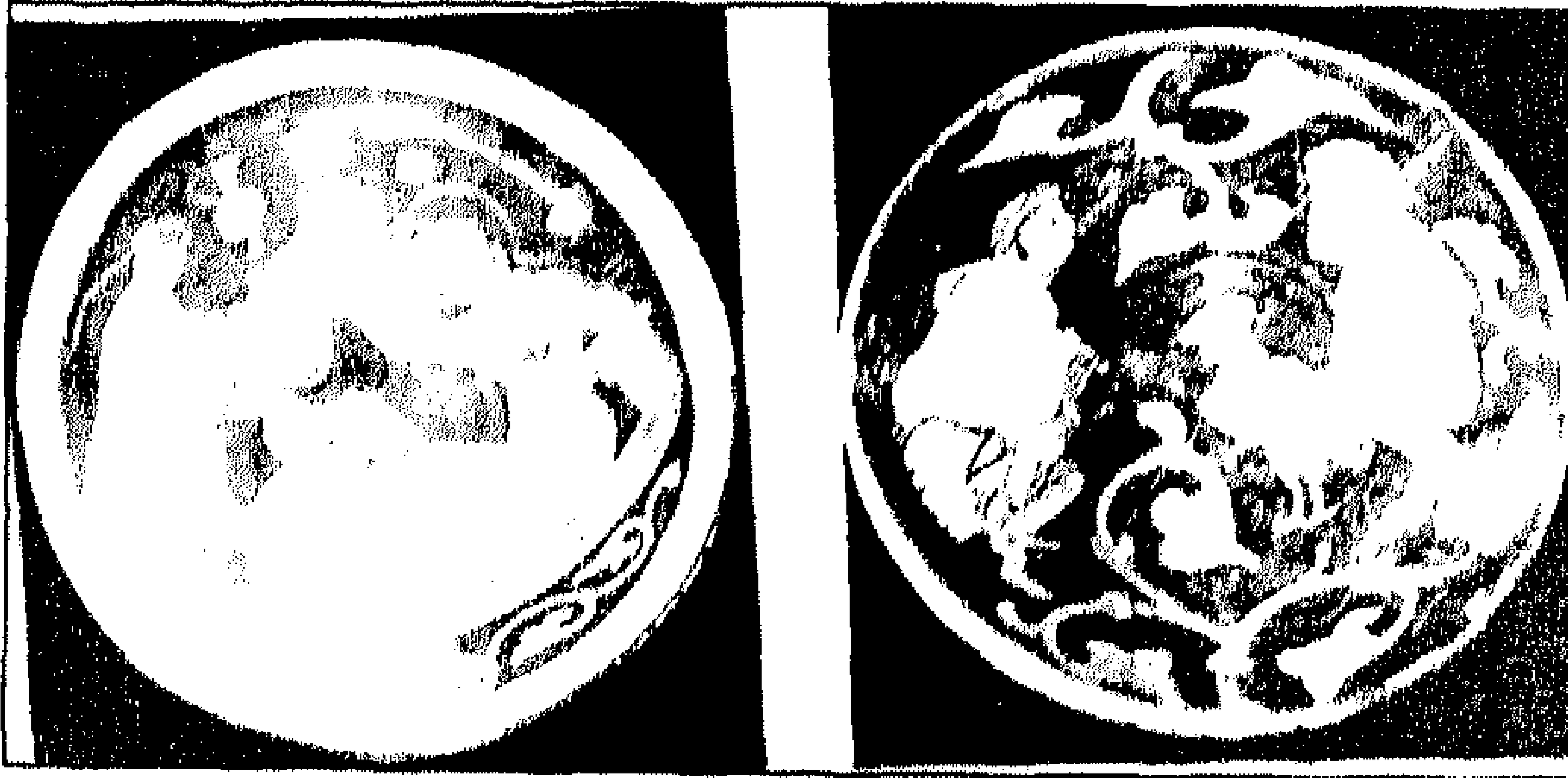
شكل (٣٨٣)
قدح من الخزف ذو البريق المعدني لأرنب بري - مصر الفاطمية - القرن التاسع الميلادي



شكل (٣٨٤)
صحن خزفي عليه عازف المندولين - العصر الفاطمي
مصر - القرن (١١-١٢م) - المتحف الإسلامي بالقاهرة



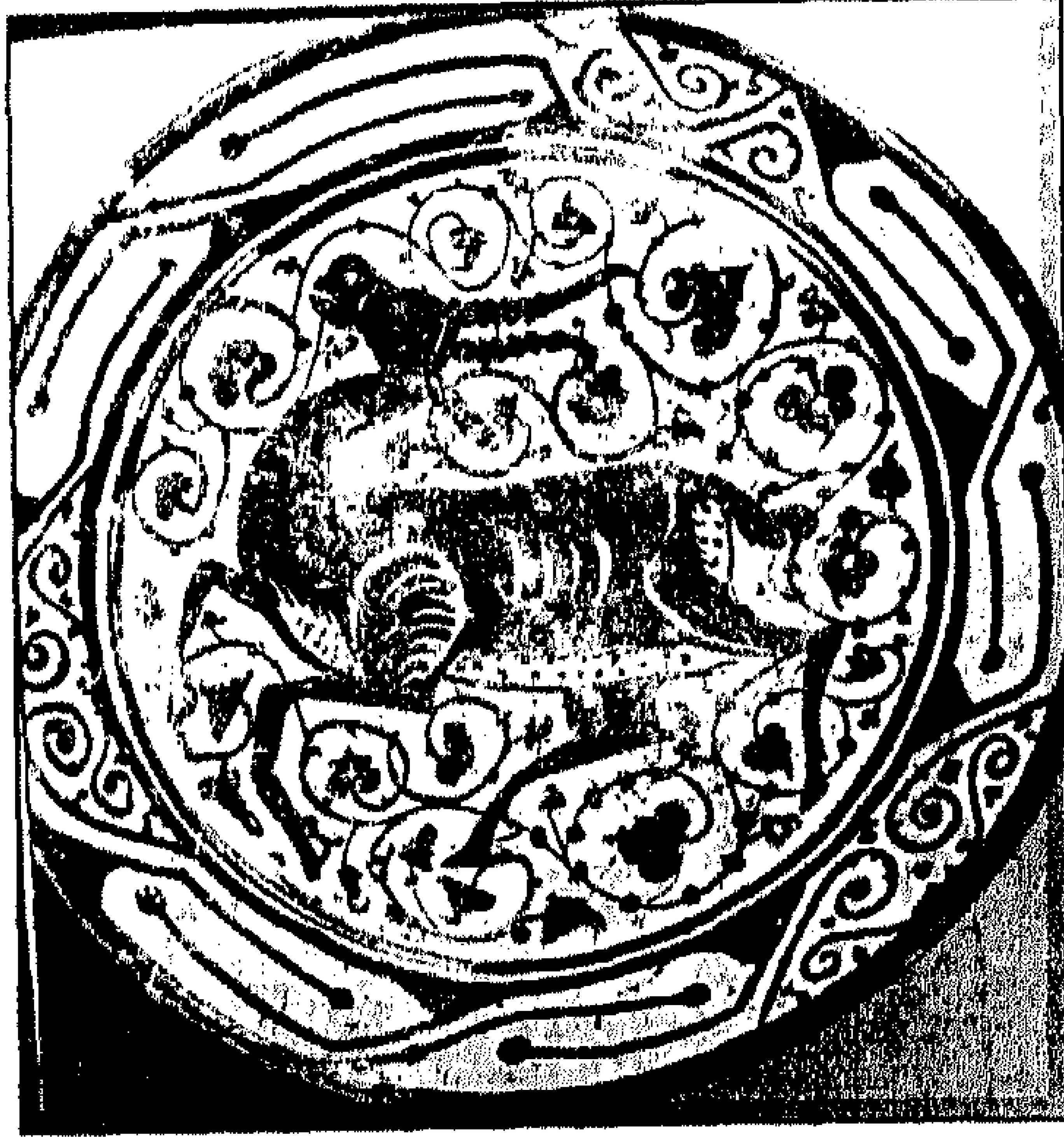
شكل (٣٨٥)
طبق من الخزف اللامع أحادي اللون و عليه راقصة بوشاح - من مصر - أواخر القرن الحادي عشر و أوائل القرن الثاني عشر الميلادي - معرض فرير للفنون - واشنطن



شكل (٣٨٦)

(أ)
سلطانية مرسومة من الخزف أحادي اللون عليه رسم لصراع الديوك - مصر القرن (١١-١٢ م) -مجموعة كير للفنون

(ب)
طبق مرسوم من الخزف اللامع أحادي اللون عليه سيده مضجعه - مصر
القرن (١١-١٢م) - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



شكل (٣٨٧)
طبق من البريق المعدني من صناعة مصر في العصر الفاطمي - القرن الخامس الهجري



شكل (٣٨٨)
زهرية من البريق المعدني من صناعة مصر - القرن الخامس الهجري - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

فى أواخر هذا العصر ، و الذى أدى إلى إختفاء صناعة هامة من الخزف و هى البريق المعدنى ويرجع السبب فى ذلك إلى حريق الفسطاط.

وقد ظهر نوع جديد من الخزف فى العصر الأيوبى باسم"الخزف الأيوبى" الذى إمتازبرقة الطينه وجمال التزجيج ، ذا أرضية خضراء وزخارف سوداء ورسومات بديعة لأفرع النباتات يتخللها أشكال الطيورو الحيوانات .

وينسب إلى القرن السابع الهجرى (١٣م) فى القاهرة نوع جميل من الخزف عجينته بيضاء ترسم عليها زخارف بالأسود تحت طلاء زجاجى أخضر أو أزرق أو بنفسجى وأحياناً ترسم عليه الزخارف بألوان متعددة من الأحمر و الأزرق و الأسود تحت طلاء شفاف ، وتتألف زخارفه من رسومات آدمية مثل شخصين فى قارب شراعى ، أو لقاء حول شجرة ، أو شخصاً ممسك بكأس ، أو عازفاً على الهارب ، أو فارس ممتطياً جواد ، فضلاً عن رسومات للطيور و الحيوانات تمتاز بمرونة ورشاقة الأجسام الممتدة و المعبرة عن الحركة التى تنحصر بصفة خاصة فى رسوم كلاب الصيد ، و الغزلان ، والأرانب ذات الآذان الطويلة الممتدة بالإسلوب المصرى القديم .

ومن الرسومات الجميلة من هذا النوع من الخزف الموجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رسم للسيدة العذراء تسند السيد المسيح عليه السلام شكل (٣٢٥) ، وبقية القطعة محفوظة بمتحف بناكى فى أثينا تمثل صورة قديسين وفوقهم ملائكة مجنحة .

ومن أهم أنواع الخزف فى العصرين الأيوبى و المملوكى الخزف ذو الزخارف المنقوشة و المحفورة حفراً قليل البروز تحت دهان شفاف باللون الأزرق أو الأخضر ، وقد وجدت قطع منه فى حفائر الفسطاط ، وفى الرقة وبعلبك ودمشق ، وتمتاز القطع التى ترجع إلى العصر الأيوبى بأن زخارفها قريبه من زخارف خزف الري و الرقة و الرصافة وبأن رسوم الحيوان فيها محورة عن الطبيعة وذات طابع زخرفى ومتأثرة برسوم الحيوان فى الطراز السلجوقى.

ومن أهم أسماء الخزافين الذين أنتجوا هذا النوع " غيبى " وزخارفه تمتاز بالرقة وإبداع الألوان (الأزرق الغالب عليه فوق الأرضية البيضاء) وتمتاز الرسوم بالحياة و الحركة ولاسيما الطيور التى يتجلى فيها التنوع و الخيال ورسوم السمك . وهذا الخزاف يدعى " غيبى التبريزى " نسبة إلى تبريز ، وهو من إيران ولكنه انتقل إلى مصر . ومن المتأثرين بغيبى فنان إسمه " دهين " ، وأخر يكتب أعماله الفنية " عمل الهرمزى " ، وقد تأثر بغيبى فى رسم زخارف الوريدات ورسم الطيور المحورة عن الطبيعة ذى المنقار الطويل .

ومن أسماء الخزافين الذين أشتهروا فى هذه الفترة أيضاً (غزال ، و الهرمزى ، الأستاذ المصرى ، ابن الملك المهندم ، أولاد الفاخورى ، الشيخ ، الفقير ، دهين ، العجيل ، وأبو العز ومسلم وسعد ٠٠٠ وغيرهم) . وربما كان مسلم بن الدهان هو أهم صناع الخزف ذى البريق المعدنى وأهم مزوقيه . بحيث يمكن أعتباره صاحب مدرسة ، وقد وصلنا مجموعة كبيرة من الخزف تشتمل على توقيع هذا الفنان بالإضافة إلى العلامة التى يعتقد أنه أتخذها شعاراً له أو لمصنعه وهى عبارة عن دائرتين متداخلتين متحدتا المركز، تشتمل الداخلية منها على خطوط متقطعة ومتوازية وهذه العلامة ظهرت من قبل على الخزف المصرى فى القرن الثالث الهجرى ، ويرجح أنها كانت من التقاليد التى ورثها الصناع الفاطميون من الخزف الطولونى .

وقد استخدم مسلم بن الدهان شتى أنواع الزخارف من نباتيه وحيوانية وآدمية وكتابية ويتجلى فى رسومه كثير من الحرية وقوة التعبير مما يجعلها وثيقة الصلة بالرسوم الطولونية كما يتضح فى رسومه أيضاً بعض وحدات زخرفية تنسب إلى الفن الساسانى مثل شجرة الحياة والحيوانات المجنحة والفرع النباتى فى فم الحيوان أو الطائر والعصابة الطائرة من رقبة الحيوان أو الطائر.
وكان مسلم يميل إلى زخرفة باطن الإناء بموضوع رئيسى يتألف فى الغالب من حيوان أو طائر تحف به زخارف نباتيه تساعده على إبرازه وإظهاره.

والراجح أن مسلم عاش فى بداية العصر الفاطمى وكانت منتجاته قريبه من منتجات العصر الطولونى وعليها طابع البساطة والقوة والحرية فى الزخرفة.
أما سعد ففى طرازه شئ من الرقة والرشاقة و التناسب والتلاؤم ، و الراجح أنه عاش بعد مسلم بقليل ، والراجح أيضاً أن أفران هذين الفنانين كانت بالفسطاط.

ومن القطع التى يمكن نسبتها إلى مسلم صحن محفوظ بدار الآثار العربية برقم سجل (٥٥٠٢) شكل (٣٨٩) عليه زخارف بالبريق المعدنى ذى اللون الذهبى المائل إلى الخضرة تتكون من ديك رافعاً ذيله ، ويتدلى من منقاره فرع بناتى على النحو الذى ترسم عليه الطيور أحياناً فى الفن الساسانى ، وحول الدائرة المرسوم فيها هذا الديك دائرة أخرى فيها زخرفة نباتيه من تسع ورقات تقليدية مهذبة رؤوسها نحو حافة الإناء وتفصلها فروع نباتية بها نقط وخطوط صغيرة .
وكذلك يوجد قدح فى مجموعة كوت فى ليون شكل (٣٩٠) لمجموعة من الطيور على شجرة .

ويوجد أيضاً صحن صغير برقم سجل (١٣٤٨٧) عليه رسم شخص بيده كأس وبجواره إبريق ، وعلى ردائه زخارف من دوائر مظللة بخطوط متعارضة وخطوط تشبه سيقان الحروف شكل (٣٩١) .



شكل (٣٨٩)
طبق من خزف ذي بريق معدني ذهبي - القرن
(٥هـ - ١١م) - المتحف الإسلامي بالقاهرة

" و الواقع أن الناظر إلى هذه الأوانى الفاطمية من الخزف ذى البريق المعدنى يمكنه أن يفهم ما بعث كثيرين من مؤرخى الفن الإسلامي على القول بأن هذه الأوانى قصد بها الأستغناء عن الأوانى الذهبية و الفضية كما أن فى استطاعته أيضاً أن يحكم بتفوق الصناع المصريين فى ذلك العصر الزاهر ، وبما كان لهم من سلامة الذوق ودقة الصنعة، وبقدرتهم الفائقة على هضم ما أستعاروه من

الأساليب الفنية عن الأمم التى كان لهم بها اتصال ، و التى يعترفون لها بالأسبقية فى أى ناحية من نواحى الفن و الصناعة ." (١)

أما عن مدرسة سعد فتنسب إلى أواخر القرن الخامس الهجرى (١١ م) وحوالى النصف الأول من القرن السادس الهجرى (١٢م) . ويكاد سعد ومدرسته يعادلان من حيث الأهمية الصناعية و الفنية مسلم ومدرسته وإذا كانت مدرسة مسلم تتميز بأنها تحتفظ بكثير من خصائص الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى فإن مدرسة سعد تبدو وكأنها قد تخلصت تماماً من هذه الخصائص القديمة.

و الظاهر أن مدرسة سعد فى الزخرفة بالبريق المعدنى لم تقتصر على الخزف فقط بل تجاوزته إلى الزجاج ، فدار الأثار العربية فيها قطع زجاج يذكر زخارفها بطراز سعد فى زخرفة الخزف ذى البريق المعدنى وكذلك متحف بناكى به قطعة مزخرفة بالطريقة نفسها.

وزخارف سعد ذات البريق المعدنى متنوعة وغنية ، وأكثر الموضوعات الزخرفية وروداً رسوم الحيوانات و الطيور، تحيط بها الفروع النباتية و الزهور والمراوح النخيلية و الجديلات ، كل ذلك بدقة وعناية فائقين ، هما اللتان أعلتا شأن سعد ومدرسته ، أما الرسومات الآدمية فكانت تبدو بمظهر الأنوثة والرقه . وطبيعى أن يكون سعد قد أخذ أكثر موضوعاته الزخرفية عن الأساليب الفنية التى كانت معروفة فى ذلك الوقت ، مثل أشكال الأسماك و الطيور المتقابلة ، والأشجار التى يتدلى منها الثمر ، والسلال المملوءة بالفاكهة ، ورسوم الأرابيسك و الفروع النباتيه ، حيث نرى هذه الزخارف قبل تلك العهد فى الزخارف ، الإيرانية و البيزنطية والمصرية.

وبدار الآثار قطعتين من الخزف ذى البريق المعدنى الذهبى شكل (٣٩٢) الأولى برقم سجل (٥٣٩٧) عليها رسم المسيح عليه السلام بأسلوب بيزنطى يحيط برأسه إكليل من نور ، وقد رفع يده اليسرى بعلامة التبرك ، وتنسب هذه القطعة إلى مدرسة سعد ، والقطعة الأخرى لنفس المدرسة برقم سجل(٥٣٩٦/٢)

---

(١) زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ، المجلد الرابع ، دار الرائد العربي ،، بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م ص ١٦٠ .

عليها رسم ثلاثة أشخاص ، كتب فوق أوسطهم أسم أبو طالب عم النبى(ﷺ) وقد قبض بيده اليمنى على سيف وأمسك بيده اليسرى كيساً به دراهم ولعلها رمز لسيف المعز وذهبه ، ولاسيما ان هناك كلمة أخرى يمكن قراءتها وهى رسول .
ونرى أمضاء سعد على إناء مجموعة ديكران كليكان المعروضة الآن فى متحف فيكتوريا وألبرت بلندن ، وقد وجد بالقرب من الأقصر ، وهو من خزف فاطمي مدهون بطلاء أبيض وعليه باللون المعدنى الأسمر البراق صورة رجل تتدلى من يده اليمنى مبخرة على شكل مشكاه ، على أننا لم نكن لنستطيع أن نحكم من أول نظره أن هذا الإناء من صناعة سعد ، وذلك لأن عليه مسحة بيزنطية ، فلا تظهر خصائص الزخارف التى استخدامها هذا الفنان ، إلا فى أرضية الإناء ، وعلى رداء الرجل الذى يحمل المبخرة شكل (٣٢٣) .

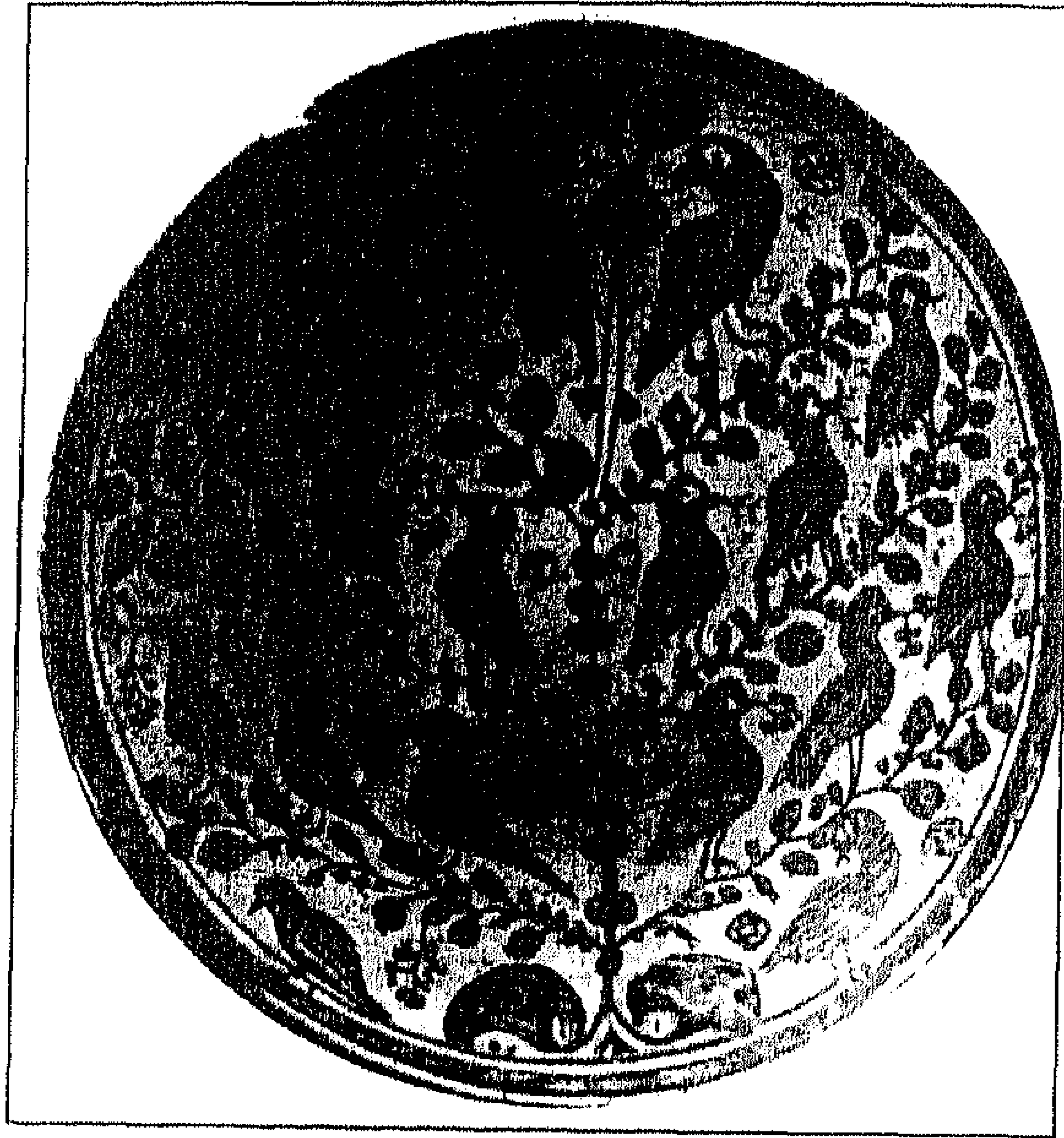
" وقد ذهب الدكتور لام D.R lamm إلى أن بين الزخارف التى تغطى أرضية الإناء علامة عنخ أى علامة الحياة عند المصريين القدماء . وقد صارت بعد ذلك علامة للصليب عند الأقباط . وظن لذلك ولوجود صورة المسيح على القطعة السالفة الذكر أنه من المحتمل أن سعداً كان من سلالة الأقباط ونحن لانستطيع أن ننفى هذا القول أو نؤيده ، ولكننا نظن أن الزخرفة التى يرى فيها الدكتور لام علامة عنخ ليست إلا ورقة نباتيه تقليدية ومهذبة ، ويتفرغ منها ورقتان صغيرتان من الجانبين يخيل للرائى أنهما ذراعا صليب قبطى. "(١)

وأيضاً هناك قدر ينتمى إلى مدرسته ونرى عليه توقيعه وهو مدهون بالمينا البيضاء ، وعليها بالبريق المعدنى ذى اللون المائل إلى الخضرة شريط عريض من الزخرفة فيه أربع جامات بكل منها رسم طاووس ، ورقم سجلها (٤٣٠٠) شكل (٣٩٣) .
وعلى صحن كبير مدهون بطلاء أبيض باللون الذهبي البراق ثلاث جامات وفى كل منها صورة أسد أونمر ويتدلى من فمه فرع نباتى شكل (٣٩٤) وأرضية الصحن بها زخرفة نباتيه من ورقة كبيرة ، وعلى حافة الإناء زخرفة على شكل أسنان المنشار ، ومما يسترعى الأنتباه فى هذه التحفة مسحة العظمة والخيلاء فى صورة الحيوان ، وروح التناسق و التناسب فى زخرفة الصحن كله .

ومن أنواع الخزف المملوكى أيضاً المتأثر بالخزف الإيرانى فى منتصف القرن الرابع عشر الميلادى حيث هجرة كثير من الفنانين و الخزافين من إيران و العراق إلى الشام ومصر أثناء حرب المغول مع المماليك .
وهناك نوع أخر متأثر بالبورسلين الصينى المزخرف بالأزرق على أرضية بيضاء ، حيث نجد فيه زخارف مقتبسة مثل رسم التنين و العنقاء وطائر الرخ

---

(١) نفس المرجع السابق ، ص ١٦٣ .



شكل (٣٩٠)
قدح من الخزف ذو البريق المعدني - من صناعة مصر
القرن (٥هـ-١١م) - متحف اللوفر



شكل (٣٩١)
جزء من صحن ذو بريق معدني - القرن الحادي عشر الميلادي -
محفوظ بدار الآثار العربية برقم ١٢٩٩٨



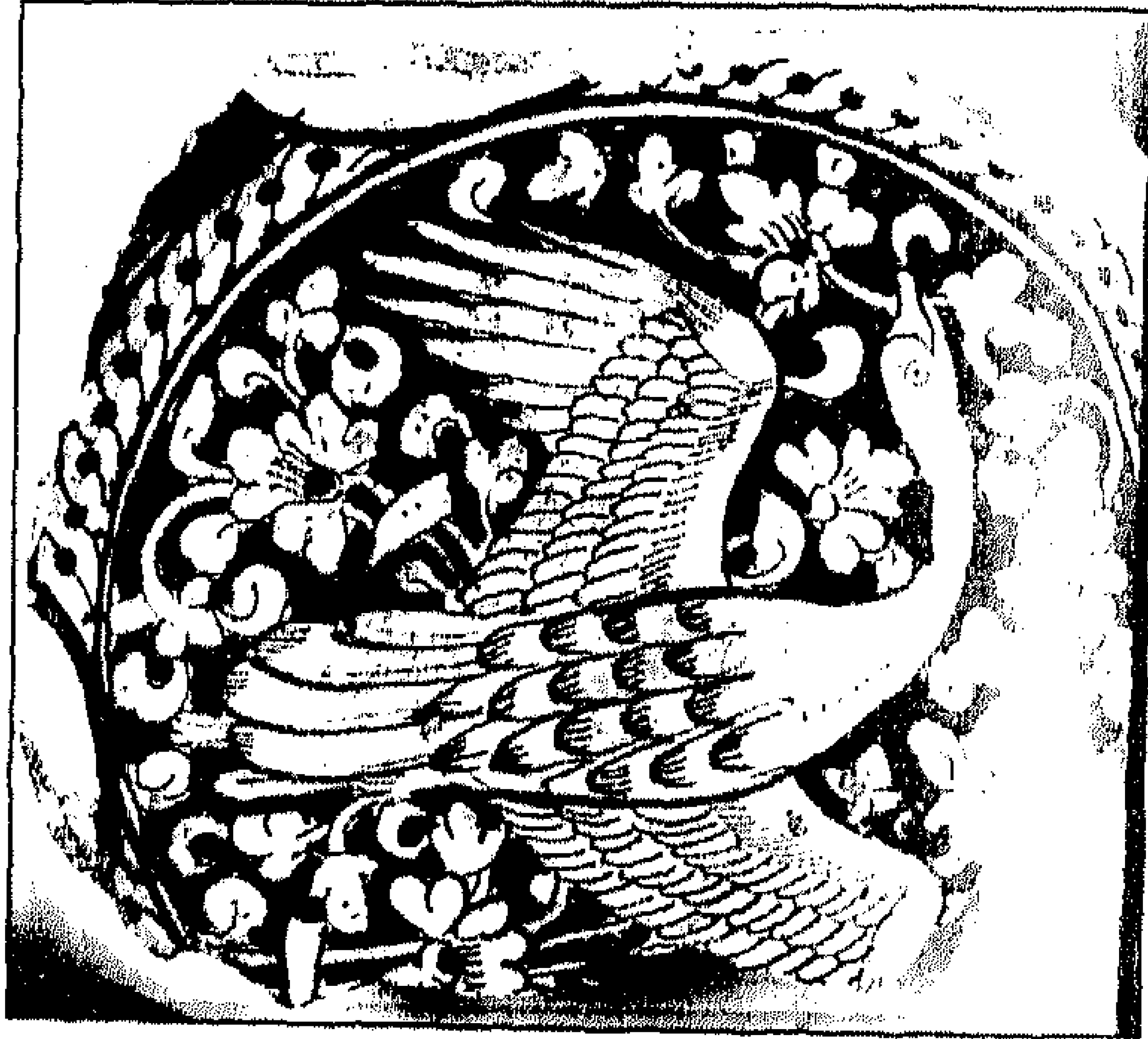
شكل (٣٩٢)
قطعتان من خزف ذو بريق ذهبي - الأولي عليها رسم السيد
المسيح عليه السلام - الثانية عليها صورة ثلاثة أشخاص - مكتوب
فوق أوسطها " أبوطالب"



شكل (٣٩٣)
قدر من خزف ذي بريق معدني - القرن الحادي عشر الميلادي
محفوظ بدار الآثار العربية برقم ٤٣٠٠



شكل (٣٩٤)
طبق من الخزف ذي الطلاء الأبيض الرمادي المرسوم تحت الطلاء - صناعة مصر في العصر المملوكي
المتحف الإسلامي بالقاهرة



شكل (٣٩٥)
جزء من صحن ذو بريق معدني - القرن الحادي عشر الميلادي - محفوظ بدار الآثار العربية برقم ١٣١٢٣

ورسومات لحيوانات وطيور ونباتات مائية، وهى مرسومة بأسلوب قريب من الطبيعة إلى حد كبير، ومتأثرة بالأسلوب الصينى والفارسى شكل(٣٩٥)

وكذلك ظهر نوع من الخزف الشعبى أرخص وأكثر إستعمالاً وهو من الفخار المطلى بالمينا المتعددة الألوان ، ويتكون بدن الأوانى من طينة عادية من الفخار حمراء أو سوداء اللون ، تغطيها بطانه بيضاء ترسم فوقها الزخارف بالمينا الملونة . وتحدد الرسومات بخطوط تخرج فى بطانة الإناء ، وقد تكون هذه الخطوط المحزوزة بلون عسلى قائم يحدد الزخارف ثم يعلو هذه الزخارف طلاء زجاجى شفاف . وقد يحدث فى بعض الأوانى أن تكشط الأرضية تحت طبقه الطلاء الشفاف ، وقد تنفذ بعض الزخارف البارزة بعجينه طلاء زجاجى ملون ، وقد نجح الخزافين المصريين فى هذا النوع فى إستخدام خامات رخيصة لإنتاج تحف ذات جمال خاص للإستعمال اليومى .

أما عن زخارف هذا النوع من الفخار المطلى فهى أشكال هندسية وأحياناً رسومات لحيوانات أو طيور من أنواع مختلفة ، وفى حالات قليلة برسومات آدمية بعضها يمثل صياداً على جواده أو بحاراً يمسك بمرساة قاربه أو مجالس شراب أو طرب .

" فقلة الرسوم الآدمية على الخزف و الفخار المملوكى يرجع إلى أن هذا العصر امتاز بنوع من التشدد فى مظاهر التدين . وقد يكون أحياء الخلافة العباسية السنية فى مصر على يد المماليك (١٩٦١ م) مما أذكى هذا الاتجاه فى البعد عن رسومات الصور الآدمية ، وسبب آخر هو تأثر الخزف فى عهد المماليك إلى حد كبير برسوم البورسلين الصينى التى تقل فيها الرسوم الآدمية ، مما حدا بالخزافين فى مصر إلى تقليد هذا العنصر فى الزخرفة تاركين الرسوم الآدمية ، وقد تكون هذه الأسباب مجتمعه هى التى تكاتفت فحرمت الخزف المصرى فى عهد المماليك من وفرة هذه الرسوم."(١)
أما عن الزخارف الكتابية فتمثل مكاناً بارزاً فى زخارف هذا النوع من العصر المملوكى تشمل عبارات دعائية لصاحب الإناء أو أسماء أصحابها وألقابهم ووظائفهم .

والحق أن هذا الفخار المطلى بالمينا كان يستعمل بكثرة فى بيوت الأمراء ولذا فإن من أهم عناصره الزخرفية الرنوك أو الشارات التى أتخذها أولئك الأمراء.

---

(١) بتصرف من مرجع ، محمد محمد عبد المنعم صالح: علاقات تشكيلية مصرية إسلامية ، رسالة ماجستير ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٣.

ومن هذه الشارات البقجة وهى رنك الجمدار الذى يتولى إلباس السلطان أو الأمير ثيابه ، ومنها النسر ذو الرأس الواحدة أو الرئسين ، ومن الأمراء الذين كان رنكهم نسراً برأسين بدر الدين بيسرى الذى كان مملوكاً للصالح أيوب ، وكذلك رنك الساقى ، وأيضاً السبع ،وعصاتا البولو، و السيف ، هم الأكثر وروداً على التحف.
وظهر أيضاً فى العصر المملوكى صناعة القاشانى لكسوة الجدران وظهر عليها بعض الزخارف الهندسية ذات الألوان الزاهية المتأثرة بزخارف الخزافين فى آسيا الصغرى .

وفى النصف الثانى من القرن الخامس عشر الميلادى بدأت صناعة الخزف المصرى فى الإضمحلال نظراً لأن البورسلين الصينى غمر الأسواق المصرية بكميات كبيرة فأقبل الناس على شرائها ، وخاصة بعد الضعف الذى أصاب هذه الصناعة المصرية. وتدهورت هذه الصناعة بعد الفتح التركى سنة ١٥١٧ م وأخذت مصر تستورد الخزف من آسيا الصغرى .

فقد وجدت فى حفريات الفسطاط قطع كثيرة من الخزف الصينى أو من خزف حاول فيه الصناع المصريون تقليد الخزف المصنوع فى الشرق الأقصى .
وأكبر الظن أن استيراد الخزف الصينى راجع إلى ابن طولون الذى عرف هذا الخزف فى سامراء . لذلك لم يكن غريباً أن يسعى الخزافين المصريين فى تقليد الخزف الصينى إرضاء للذوق السائد فى ذلك العصر ، فأهل الصين تخصصوا بصناعة خرط التماثيل والإبداع فى عمل النقوش و التصاوير.

فقد كانت العلاقة التجارية بين الصين و العالم الإسلامى ودية ووثيقة .
وهى ترجع إلى عهد أسرة تانج (٦١٨ – ٩٠٦م) الذى ساد على يدها الرخاء فى الشرق الأقصى ، والتى يقال إن النبى (ﷺ) أرسل إلى أحد ملوكها يدعوه إلى الإسلام ، فأهتم هذا القيصر بالجماعة الإسلامية الناشئة ، وأحسن وفادة مبعوثها ، وساعده على إنشاء مسجد فى كنتون ، رغبة فى أن ينشئ مع المسلمين علاقات تجارية ، وقد نجح فى الوصول إلى هذا الغرض وبدأ منذ هذا التاريخ تبادل تجارى بين الصين و العالم الإسلامى ، أتيح له أن يكبر وينمو ، ويكون ذا أثر بالغ فى تطور الفن الإسلامى ولاسيما صناعة الخزف .

شبابيك القلل :-

وشباك القلة هو الجزء العلوى الموجود داخل القلة بين رقبتها وبدنها، و المقصود منه تنظيم تدفق المياه عند الشرب.

وشبابيك القلل تعتبر من أنواع الفخار غير المطلى الذى أشتهرت به مصر دون غيرها من بلدان العالم. ويمتاز هذا النوع من الفخار بعجينته الطفلية البيضاء

التى اشتهرت بها محافظة قنا . إذ يوجد بقنا قطعة أرض حوالى فدان تأخذ منها هذه الطينة الطفلية ، وتعتبر من أجود أنواع الطينة لصناعة أوانى الشرب الفخارية. وعلى الرغم من أستمرار الأخذ من هذا الفدان فإن مساحته لا تنقص وسطحه لا ينخفض ؛ وذلك لأن مياه الفيضان ترسب فيه كل سنة كمية من الطمى تعادل تقريباً مايؤخذ منها ، كما أنه قريب من مصرف قنا الذى يستقبل السيول التى تهبط على جبال البحر الأحمر حاملة معها طينة طفلية ترسبها فى الفدان المشار إليه. وتمتاز هذه الفخارية الطفلية بلزاجتها ، الأمر الذى ساعد الخزاف الماهر على رسم زخارف غاية فى الدقة والإبداع فى شبابيك القلل.

وتنسب شبابيك القلل إلى العصر الفاطمى والأيوبى و المملوكى ، أما عن زخارفها فتعتمد على التخريم وما يحدثه ذلك من وقوع الضوء على الأجزاء البارزة ، والظل على الخروم " تأثير الدنتلا " ، وقد أستخدم الخزاف زخارف كثيرة منها الهندسية و الحيوانية والآدمية و الكتابية وعلى بعضها عبارات دعاء وتبريك ، فقد أودع الفنان منها أروع أحاسيسه الشخصية بأن زواج فيها بين التجريدات الهندسية الدقيقة و الصور التشخيصية للإنسان و الحيوان فى حرية وإنطلاق فى التعبير تكاد بعض نماذجه تبدو وكأنها من نتاج المذاهب الفنية المعاصرة .

فزخارف الحيوانات و الطيور والأسماك فى تلك الشبابيك على جانب من الجودة ودقة الملاحظة شكل (٣٩٦) ، ولكن بعضها اصاب الفنان فيه غاية التوفيق فى الإبداع الزخرفى وفى التعبير عن الحركة ، ومن أمثلة ذلك شباك مشهور ومحفوظ بدار الآثار العربية ، وقوام زخارفه رسم طاووس ناشراً ذيله وأمامه فرع نباتى تخرج منه أوراق شجر شكل (٣٩٧) ، وعلى الرغم من الطابع الزخرفى والتحوير فإن الرسم يتميز بالجمال و الحيوية ، وهذا الشباك يرجع إلى العصر الفاطمى أو الأيوبى .
أما الرسوم الأدمية فمعظمها بدائى وكاريكاتورى المظهر كما فى شكل(٣٩٨) .

وليس من السهل تأريخ القلل المحفوظة فى المتاحف و المجموعات الأثرية لأنها من منتجات الفن الشعبى الذى لم يتطور كثيراً بمرور الزمن . ولعل الفرق بين زخارفها راجع إلى مكان صنعها وإلى حذق صانعيها وإلى الطبقة الإجتماعية المصنوعة لها ، أكثر من رجوعه إلى اختلاف العصور . ولكن فى بعض الأحيان نجد الزخارف التى تميز عصر معين تجعلنا نعرف تأريخه ، فشبابيك القلل فى العصر المملوكى عليها رسوم رنوك ، وأيضاً فى العصر الفاطمى زخارف شبابيكها تشبه زخارف الحيوانات و الطيور التى نراها فى العصور الفاطمى .

وبالرغم من أن شبابيك القلل هى أرخص ما يمكن أن يصنعه صانع ومع ذلك حرص الفنان على إلباسها هذه الحلة من الجمال ، فقد أمن الفنان المسلم وقد كان على يقين أن الله جميل يجب الجمال فأخذ يعمل على تحقيق الجمال فى كل تجرحه يداه ، ولقد تعلم من القرآن الكريم أنه إذا كان يعنى بجانب المنفعة فى الأشياء فينبغى أيضاً أن يعنى بجانب الزينه و الجمال ، لأن هذه الغاية هى التى تنمو به فوق الحيوانية وهى التى تميز الأنسان المتأخر ، القريب فى حياته من الحيوان الأعجم عن الإنسان المهذب الراقى الذى ارتفع فوق مستوى الحيوانية.
" وهذا النوع من الفن يثبت أن الصناع فى الإسلام كانوا يعملون للفن ذاته وتدحض ما يزعمه بعض مؤرخى الفنون من أن المسلمين كانوا ماديين فى فنونهم إلى أبعد حد وأنهم لم يعرفوا التحف أو الألطاف لذاتها ، وإنما تجلت فنونهم فى الأدوات التى كانوا يستعملونها فى حياتهم اليومية ، ولم تكن لديهم تحف يضعونها فى نافذة أو خزانة أو فوق حامل ويقفون عند حد التمتع بمشاهدتها على نحو ما عرف الغربيون منذ العصور القديمة فيما يسمونه بالفرنسية bibelot .

وطبيعى أن هذا الزعم باطل ، لأن الألطاف و التحف كانت معروفة عند المسلمين فى العصور الوسطى ، كما يظهر من وجودها فى الرفوف و الخزانات المعدّه لها فى جدارن القاعات التى نرى رسمها فى المخطوطات و الصور الإيرانية و الهندية والتركية.

وفضلاً عن ذلك فقد عرف الفنانون فى الإسلام الفن للفن . وإلا فما بالهم يعنون فى بعض التحف برسوم وزخارف لا تبدو للعين ولا حرج عليهم إذا تركوا المساحة عندها خالية من الوحدات الزخرفية ؟ وما بالهم ينتجون تحفاً لانستطيع أن نجد لها أى فائدة مادية ولا يمكن إلا أن تكون للزينة ." (١)

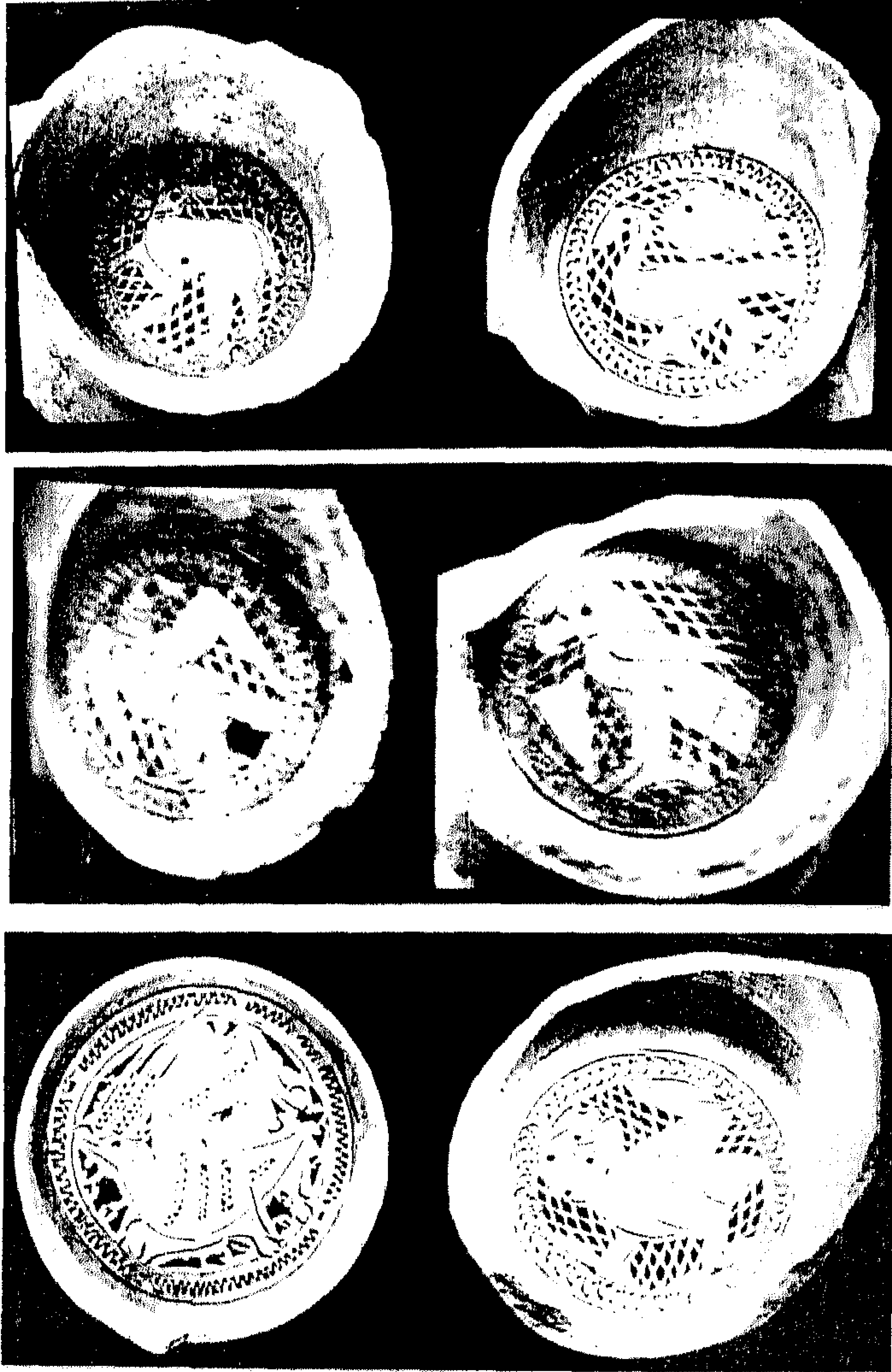
الأعمال المعدنية :

ورث المسلمون الصناعات المعدنية عن حضارات الأقطار التى فتحوها ولا سيما إيران حيث ازدهرت هذه الصناعات منذ العصور القديمة ، ووصلت مستوى رفيعاً فى لورستان منذ الألف الثاني قبل الميلاد ، وتوارثت الأمم الإيرانية هذه الصناعة ، وزاد أزدهارها فى العصر الأخمينى ، ثم فى العصر الساسانى .

وفى أول الأمر أقتبس الصناع المسلمون الأساليب الساسانية سواء من حيث الشكل أو الزخرفة وبخاصة فى صناعة الأوانى الفضية حتى أنه حدث كثير من اللبس فى التمييز بين التحف الفضية الساسانية المتأخرة والإسلامية المبكرة . غير أنه لم يلبث أن طور الصناع المسلمون أساليب فنية راقية خاصة بهم ذات طابع إسلامى صرف ومن بين الإستخدامات المعدنية الأوانى و القدور والهواوين

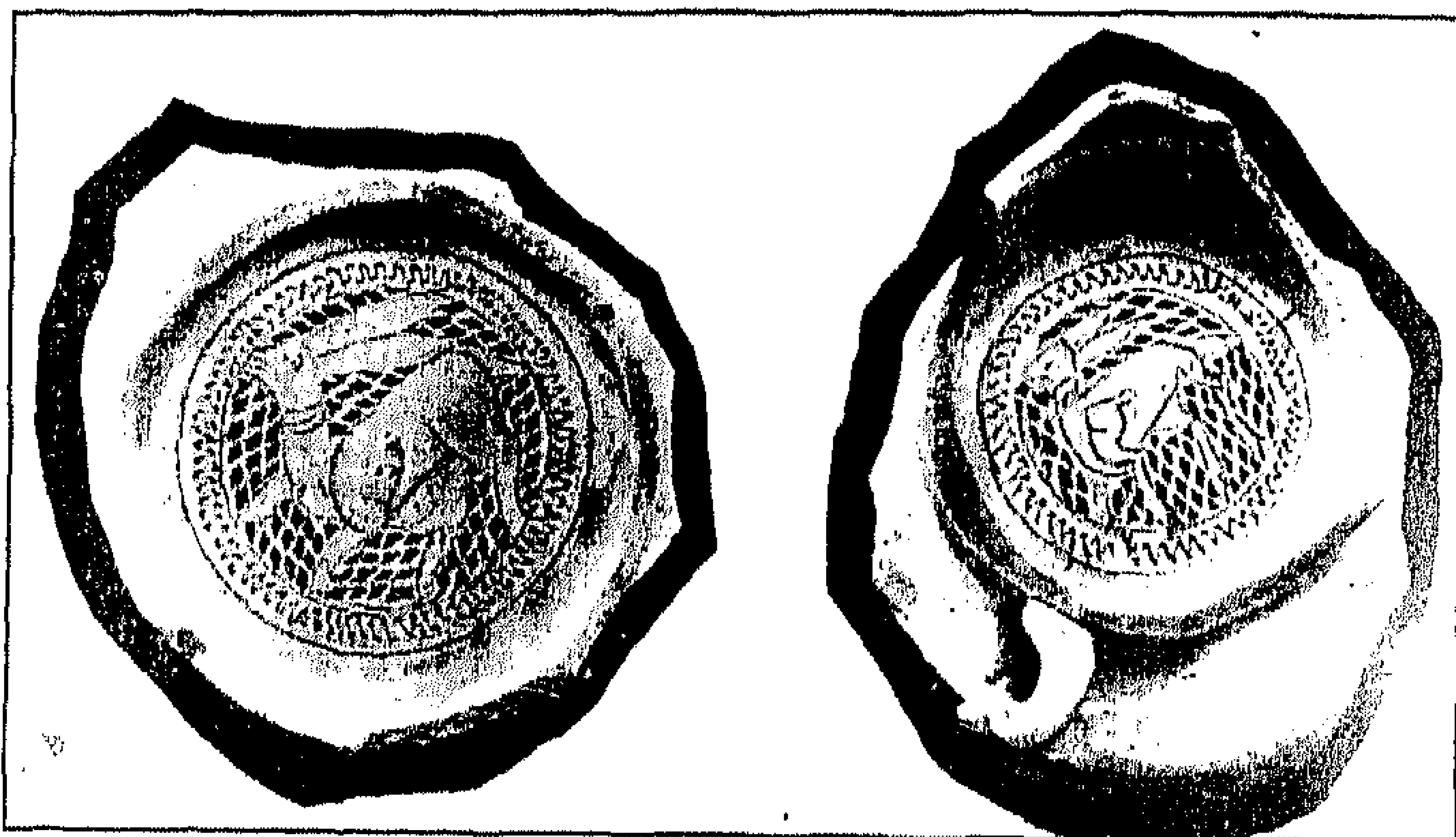
---

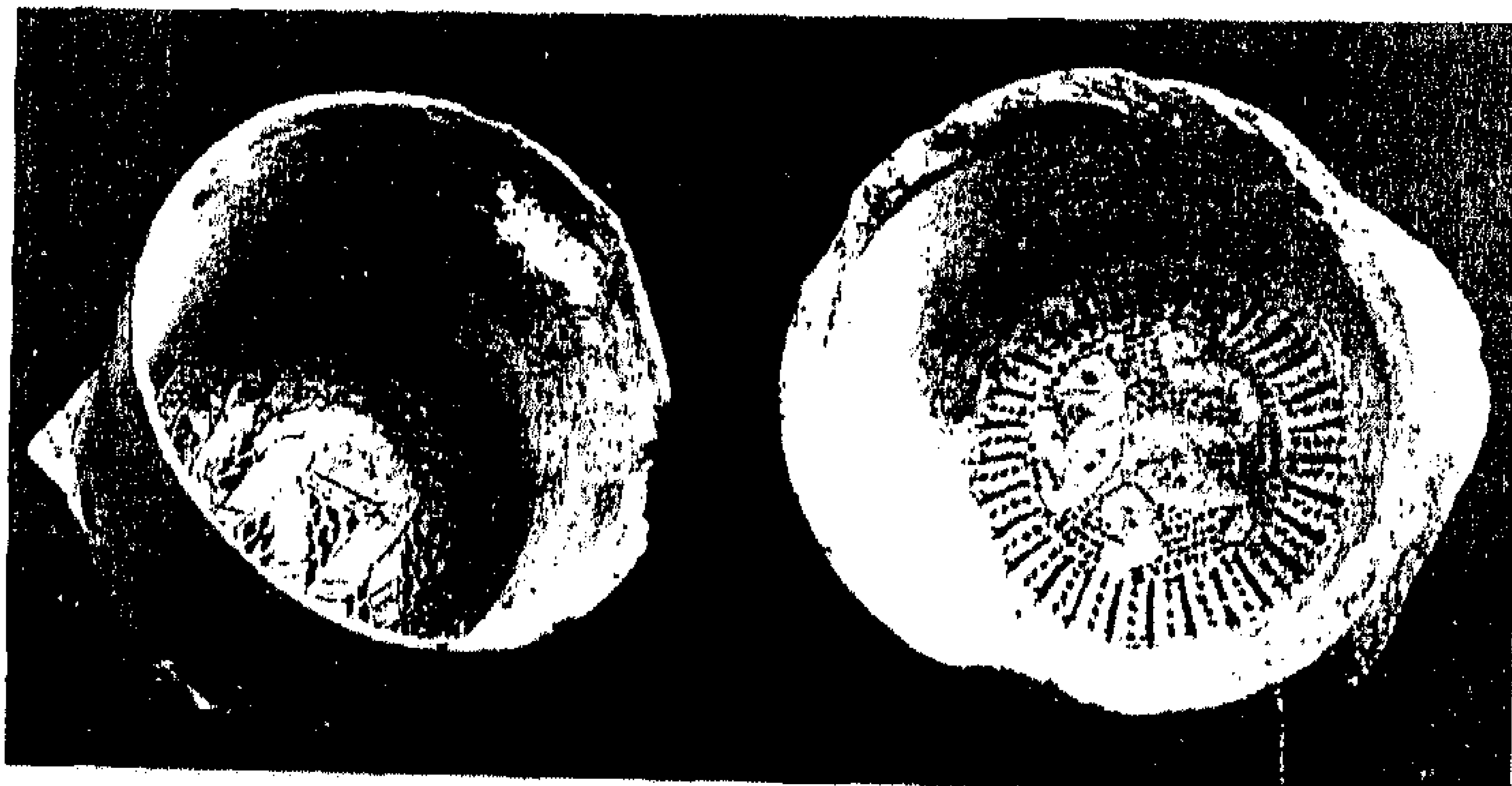
(١) زكى محمد حسن : فنون الإسلام ، المجلد الثالث ، دار الرائد العربى ، بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م ، ص ٣٢٨ .



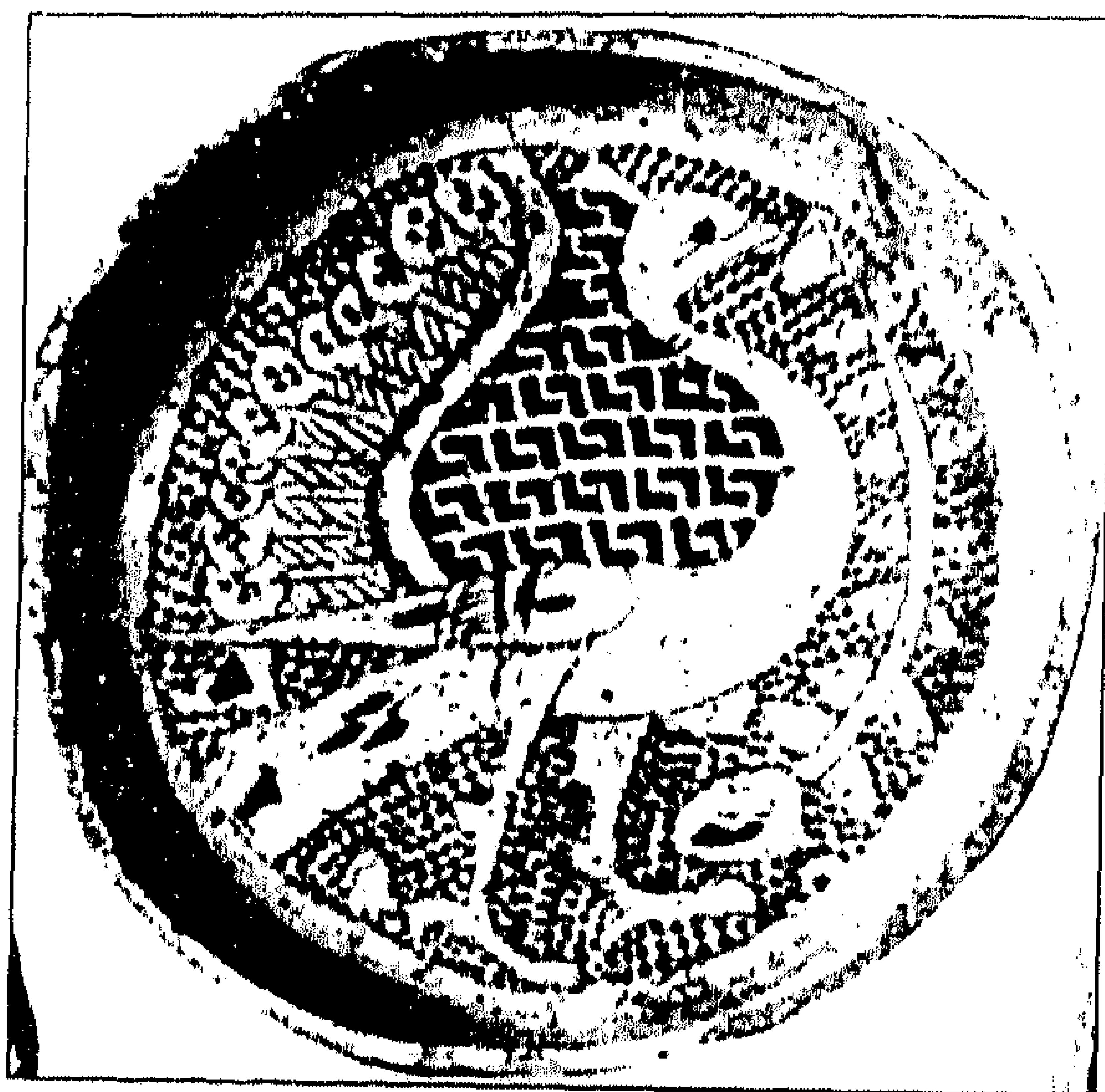
شكل (٣٩٦)
مجموعة من شبابيك القلل زخارفها علي أشكال الطيور و الأسماك و
الحيوانات



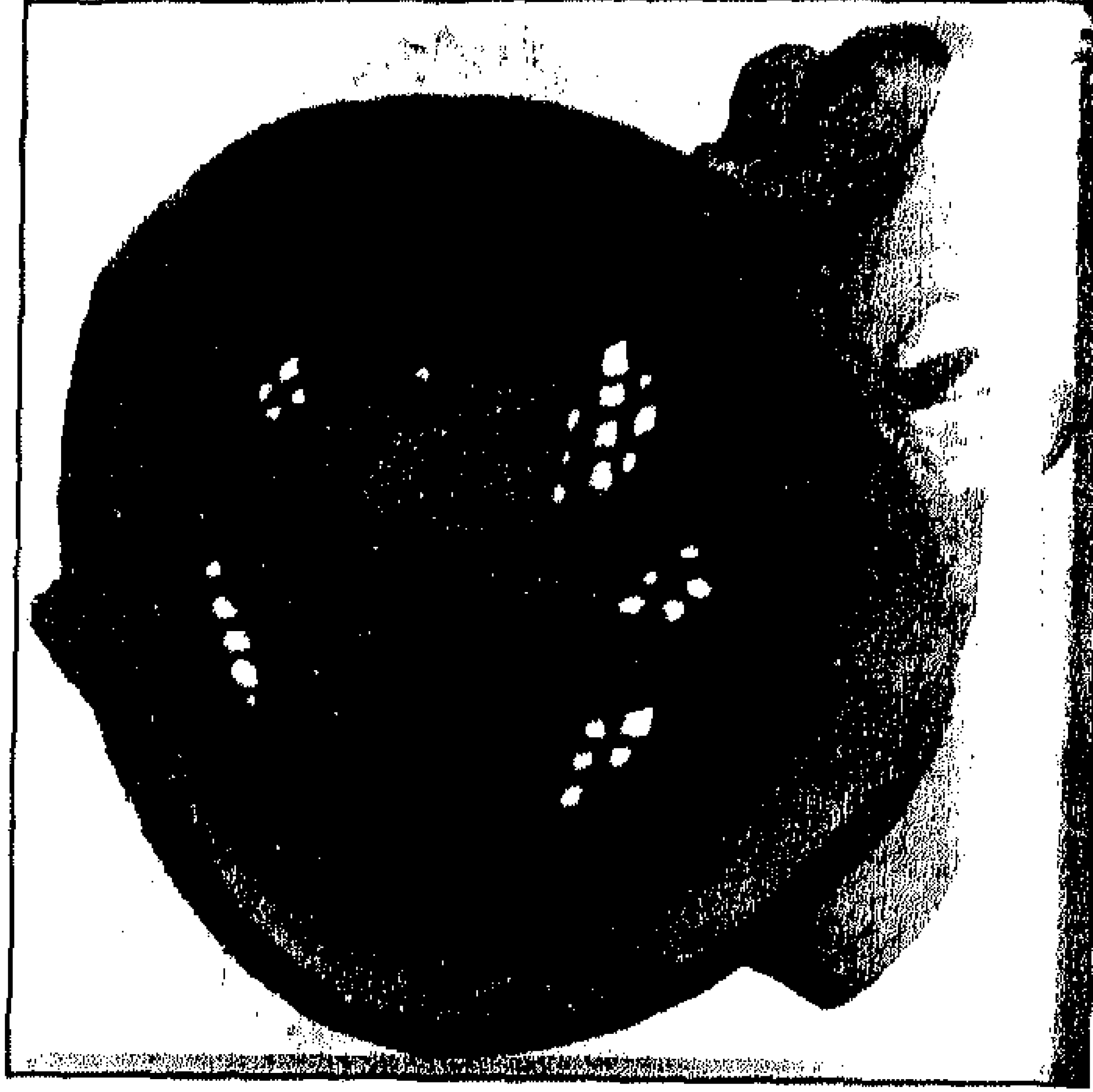


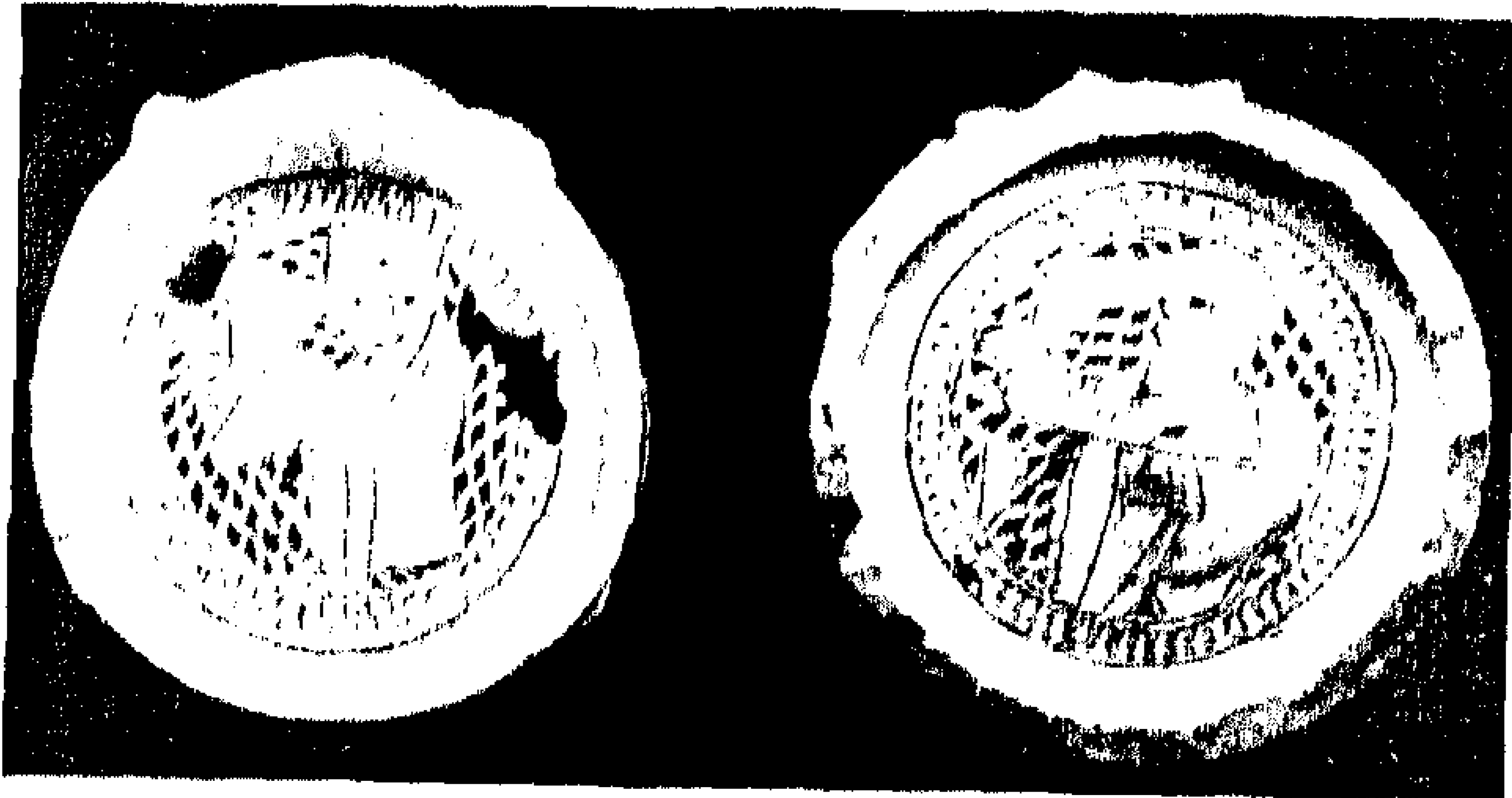


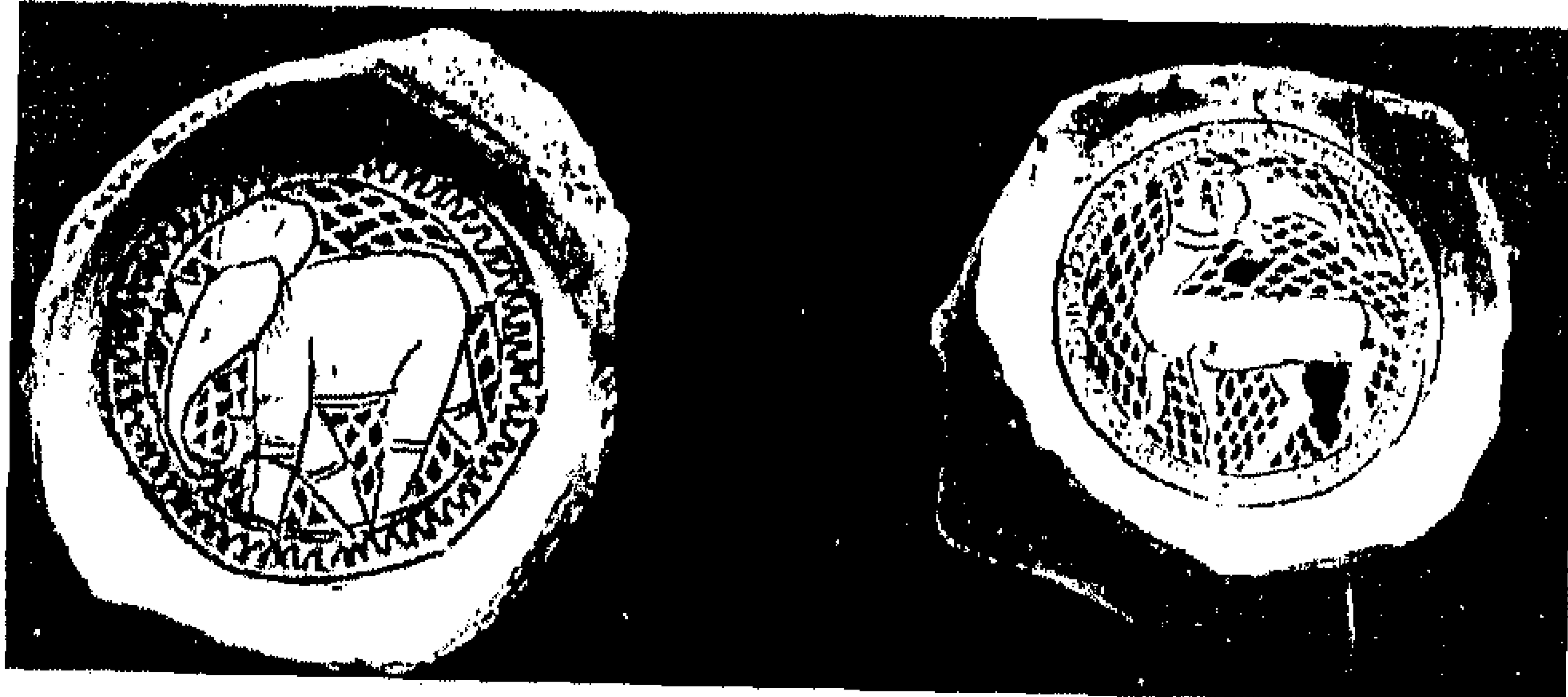
نفس الشكل السابق



شكل (٣٩٧)
شباك قلة من الفخار لطاووس ناشراً ذيله مختالاً- من مصر - العصر الفاطمي - المتحف الإسلامي بالقاهرة







شكل (٣٩٨)
مجموعة من شبابيك القلل زخارفها علي شكل آدميين

و القوارير والأباريق و الكؤوس و الصواني و الطسوت و المباخر والشمعدانات و المصابيح وحوامل معدنية ومقالم ومحابر وأدوات زينة المرأة والصناديق وقطع لتزيين الخيول ، والأسطرلابات.

وقد قام بعض الصناع المهرة بتقليد الأعمال المعدنية مستخدمين مواد أرخص وأساليب صناعية أقل تكلفة كالخزف ذوالبريق المعدني ليقوم مقام بريق الذهب فنجد بعض القطع المعدنية شبيهة ببعض الأعمال الخزفية . وقد استعملت بعض المعادن كالفضة و الذهب و النحاس و البرونز و الحديد و الصلب ، " إلا ان منتجاتهم من أواني الذهب و الفضة كانت ضئيلة نظراً لكراهية أستخدامها أو تحريمها غير أن الجهد الفني الذي بذلوه في صناعة منتجاتهم من النحاس والبرونز وزخرفتها قد حولها إلى تحف أثمن من التحف الذهبية و الفضية. " (١)

وأهم الطرق التي استخدمت في صناعة المعادن هي الطرق و الصب في القالب ، كما أستخدم في زخرفة المعادن أساليب كثيرة منها الحفر و الترصيع والنيلو والتكفيت ، ويتمثل التكفيت في حفر الزخارف على سطح المعدن حفراً عميقاً ، ثم ملىء الأجزاء المحفورة بالفضة أو الذهب أو المينا أو النحاس الأحمر، ومن المرجح أن فن التكفيت إبتكار إسلامي .

أما النيلو فهو عبارة عن مادة تتكون من صهر نسب معدنية من النحاس والرصاص و الكبريت وملح النشادر، ووضعها في الأجزاء المحفورة .

ومن الزخارف التي نجدها على المعادن الأشكال الهندسية و الرقش المورق (الأربيسك) ، كما تركت تصاوير المخطوطات الثمينة بصماتها أيضاً على زخرفة الأدوات المعدنية ، أما الأشكال الآدمية كصور الفرسان العديدة سواء كانت صيادين أم محاربين فمستمدة من الرسوم الجدارية ، وكذلك مجالس الشراب والرقص و المناظر البطولية و مناظر الأمراء في حفلاتهم وهكذا ، بجانب الكتابات العربية ذات الهامات المنتهية برؤوس آدمية أو حيوانية منفردة أو كجزء من التصميم الكلي ليضفي على القطع قدراً ورفعة .

وبجانب الزخارف المحاكية للطبيعة مجد المحورة عنها . " وهنا نجد اللغة الفنية المألوفة والمستخدمة بجانب الفن التجريدي كالأرابيسك والخطوط المزخرفة والتي غالباً ما تتعامل مع الفزع من المساحات الفارغة لكن بإسلوب وطريقة كافية

---

(١) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار و الفنون الإسلامية ، المجلد الأول ، أوراق شرقية للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، سنة ١٤٢٠ هـ ، ١٩٩٩ م ، ص ١١٥ .

ضد الأرضية الخارجية البسيطة ، وعلى الجانب الآخر رمزية الكائنات الحية الأدمية و الحيوانية ، وفى معظم الحالات عدد من الموضوعات المسيحية أو على الأقل تعتمد على الايحاء المسيحى ، وكما فى الأوانى الفخارية التى أحياناً ما يتم تقديمها على أشكال الحيوانات ، نجد أيضاً تماثيل برونزية جميلة باقية للحيوانات تمت فى خلافة الفاطميين فى مصر وأسبانيا . وهذه الأعمال دائماً ما تخضع إلى التذوق الفنى الوصفى المعتاد ضد الطبيعة الحية ، وبرهن الفنانون على أغراضهم المبجلة بالقيام بعمل جسدى ومادى كامل وتام من العمل المفتوح أو المغطى بالأرابيسك من الفم حتى الذيل لتطبق بإقتناع مبادئهم فى التخلى من الفراغ ، وفى الوقت نفسه تكون نموذج للشكل الحيوانى الحى ." (١)

وعلاوة على ذلك نرى المشغولات البرونزية و النحاسية المكفتة فى العصور الإسلامية الوسطى تعطينا فكرة مدهشة عن ما يعاصرها من الفنون الأخرى . إذ أنها بإستقائها التصاميم و الوحدات الزخرفية من كل من المنسوجات والمعادن النفيسة و الرسوم الجدارية وتصاوير المخطوطات ، لا تعكس ثراء التنوع الحضارى المعاصر فحسب ، بل تقوم فعلاً بتسجيل مختلف لفروع تلك الحضارة مجتمعه بصورة مرئية محسوسة ، وأيضاً تزودنا بأدلة هامة موثقة تشهد على ذوق وثروة فئه معينة من الأفراد و الطبقات الإجتماعية حيث أنه خلافاً لما هو مألوف فى القطع الإسلامية التى وصلتنا من العصور الوسيطة ، يكتب عليها أسم الصانع أو أسم من يتعهده ويرعاه ، أو غير مدون عليها أى أسماء .

وأكثر الأسماء التى صادفنا ورودها على التحف المعدنية هى أسماء رعاه الفن ، كما حدث فى العصر المملوكى حيث وصلنا منه مئات القطع من النحاس الأصفر المكفت التى تحمل أسماء رجال الدولة مقرون بألقابهم ، وفى غالب الأحيان مع شعار وظائفهم .

وعلى أى حال فإن هذه الأسماء أينما كانت ، تسجل لنا أسماء سلسلة واسعة من رعاة فن تكفيت المشغولات المعدنية .
وقد أنقسمت صناعة المعادن إلى طرز مختلفة سواء من حيث أساليب الصناعة أو الزخرفة تمثل التحف المعدنية الكثيرة التى تحتفظ بها المتاحف و المجموعات الفنية ، من هذه الطرز والأساليب المتنوعة :

الطراز الأموى :

ورث الأمويون فن المعادن عن الأمم السابقة التى ضموها إلى حكمهم والتى تحولت تدريجياً إلى الإسلام ولا سيما الفرس .

(1) Alexandre Papa Dopoulo : " Islam and Muslim art " , Thames and Hudson , 1980,P.189.

ومن هذه الكنوز تحفة رائعة تعد من أثمن ممتلكات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، وهو أبريق من البرونز شكل (١٢) برقم سجل (٩٢٨١) ، ويتألف من بدن منتفخ متكور وقاعدة ورقبة أسطوانية الشكل تنتهى بفوهه مخرمة ، وللإبريق مقبض فخم وصنبور جميل .

وينسب هذا الأبريق إلى الخليفة مروان الثانى أخر الخلفاء الأمويين ، وقد اكتشف بالقرب من الفيوم فى مقبرة "مروان بن محمد"من بداية العصر الإسلامى.
والأبريق مزخرف من أسفل برسوم محفورة وبارزة ، وله عروة تخرج من منتصف البدن وترتفع موازية للرقبة ثم تلتوى فى أعلاه ، ويتوج الأبريق بحلية من رسوم ورق الأكانتس ، و المقبض مزين فى جانبيه بصنفين من حليات تشبه الأحجار الثمينة وبرسم فرع نباتى بينهما كائنين خرافيين ، ويخرج الصنوبر من بدن الأبريق تحت الكتف على شكل ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم ذى عرف كبير ومنقار مفتوح ، على هيئة ديك يصيح مصور بأسلوب زخرفى ويتسم فى الوقت نفسه بقوة التعبير .

" فنظراً لأن الإبريق يستخدم أساساً فى الوضوء للصلاة فربما كان صنبوره المشكل على هيئة ديك يصيح قد قصد منه الإشارة إلى أذان الفجر حيث يسمع صياح الديك ." (١)

ويمكن نسبة بعض الأباريق والأوانى الأخرى النحاسية والبرونزية ذات الأشكال الحيوانية ، إلى زمن الساسانيين ، ولكنها تتميز بصعوبتها عن الأوانى المصنوعة فى العصر الإسلامى .
وهناك مبخرة من البرونز على شكل طائر من الطيور الجارحة شكل(٣٩٩) وهى من الأعما ل المعدنية المميزة للعصر الأموى وتنتمى إلى الأعمال الساسانسة ، وجسد الطائر مصمت وله أجنحه عريضة أنيقة ورأس طائر شرير يتحرك بخفة فى إتجاه اليسار فى إستدارة واقعية مدهشة . ويعتبر هذا العمل من النماذج الأولية فى الميل للزخرفة على السطح.

الطراز العباسى :

قدم لنا نماذج مهمة ، فمن العراق أو من إيران أقتبس صناع البرونز مزهريات ومباخر ونافورات بشكل الحيوانات وبأوضاعها الصلبة جداً كالوعول والأسود و الأرانب و الطواويس و الطيور ، وكلها ترجع للتأثير الإيرانى مع التأثير الهيللينستى والبيزنطى .

---

(١) بتصرف مرجع حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار و الفنون الإسلامية ، المجلد الثانى ، أوراق شرقية للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، سنة ١٤٢٠ هـ ، ١٩٩٩ م ص ١٨٩ .

الطراز الفاطمي :

فالمعادن في العصر الفاطمي كما في الأعمال الفاطمية جميعاً ، فهي تتميز بوجود أشكال الكائنات الحية وقد تم نقل الأعمال البرونزية المستلهمة من الشرق إلى مصر أثناء الحكم الفاطمي،وتنوعت الأعمال البرونزية ما بين حيوانات واقعية أو خرافية ، وكذلك أشكال الطيور التي أستخدمت كمباخر أو نافورات أو أوعية للمياه ، كما في شكل (٤٠٠ ب) الذي يمثل أسد رشيق النسب، وأيضاً شكل(٤٠٠أ) لنموذج مستخدم كوعاء للماء في دير سانت كاترين، يتميز بمنقاره المعكوف وأجنحته المطوية، وذيله محزز وأرجله عاليه وله مقبض على شكل حيوان .

ومن أهم هذه التحف مجموعة من التماثيل المجوفة التي كانت تستخدم كمباخر توضع فيها الجمرات ، والتماثيل المجوفة ذات المقابض الكبيرة ، مما يدل على أنها كانت تستعمل لوضع السوائل بها ، وهي التي عرفت في العصور الوسطى في أوربا بإسم " أكوامانيل " فمنذ القرن السادس الهجري (١٢م) أخذ الغرب من الشرق الأدنى هذا النوع من الأنية المجوفة، التي كانت تزود بثقب يدخل منه الماء وأخر يخرج منه . وكان أكثر أستعمالها في الكنائس ، فكان القسس يسعملونها في غسيل أيديهم قبل القداس وفي أثنائه وبعده ، ولكن الأفراد أستخدموها أيضاً في بيوتهم . " و الظاهر أن الصليبيين هم الذين أتوا بنماذجها الأولى من الشرق الأدنى إلى الغرب حيث كان القوم يقبلون على كل جديد طريف، وكان الأسد أحب الحيوانات التي أتخذت هذه الأنية على هيئتها ، وأكثرها ذيوعاً ، كما أستخدم الديك و الكلب و الحصان والوعل و العقاب وغيرها ." (١)

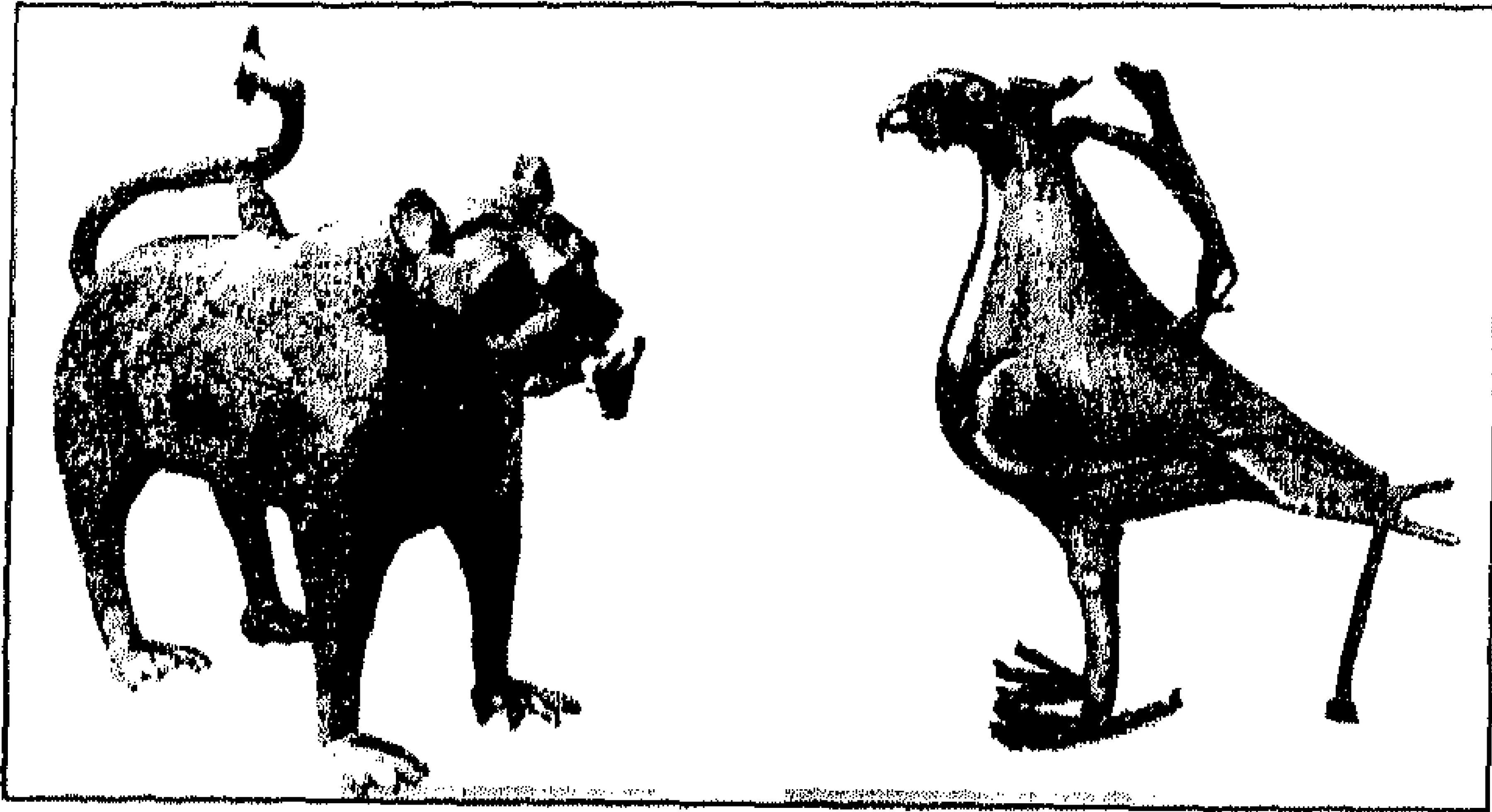
ومن التماثيل المجوفة أيضاً ما أستخدمت كصنابير للأنية وكفوهات للفساقي و النافورات ، ومن أشهر الأمثلة لذلك تمثال حيوان خرافي يعرف بالعنقاء من الشهبان شكل (٢٥٨) ، هذا التمثال موجود بمتحف كامبو سانتو في بيزا بإيطاليا، ويزعم أنه جلب من مصر إلى شبه الجزيرة الإيطالية على يد عمودى ملك بيت المقدس سنة (٥٦٩ هـ - ١١٧٣ م).
وقد غطى جسم العنقاء وأجنحتها بنقوش على شكل ريش وقشور السمك ورسوم نباتية هندسية أخرى. كما يحتوى على أشرطة بها كتابات كوفية كلها دعاء ومدح لصاحبها ، وتتجلى في هذه الزخارف ميل الفنانين المسلمين إلى تغطية المساحات وهربهم من تركها بدون زينة أو زخرفة ، فيبدو كأن الطائر عليه ثوباً من الزخارف الهندسية و النباتية و الخطية ، فضلاً عن رسوم الطيور والحيوانات
وهناك تمثال أخر لأسد شكل (٢٤٩) وذنبه مجدول وينتهي بشكل رأس حيوان ، وفمه مفتوح ، كما أن في بطنة وفي صدره وعينيه ثقوباً . أن هذا التمثال الصغير كان من أجزاء فسقية من العصر الفاطمي .

---

(١) حسن محمد حسن : كنوز الفاطميين ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٣٨ .



شكل (٣٩٩)
مبخرة من البرونز علي شكل طائر جارح من العصر الأموي - متحف الدولة ببرلين



شكل (٤٠٠)

(أ)
طائر من البرونز من مصر
القرن الحادي عشر الميلادى
دير سانت كاترين
جبل الطور

(ب)
أسد من البرونز - مصر
القرن الحادي عشر الميلادي
المتحف القومي بكوبنهاجن
قسم الإثنولوجي " الأعراق البشرية"

وأيضاً شكل (٤٠١) لنافورة أخرى على شكل غزال من البرونز من مدينة الزهراء وزخارف الغزال ذات شقوق وحزوز ، ونجد أن الفنان قام بإستخدام رمزية الكائنات الحية وملأ فراغات التمثال بتلك الحزوز و الزخارف.

وهناك مجموعة من التحف المعدنية التى ترجع إلى العصر الفاطمى ، تقتصر زخارفها على رسوم محزوزة فى المعدن الذى كان فى معظم الأحيان من البرونز ، وقوام هذه الزخارف دوائر تضم بينهما حيوانات وطيور وأوراق نباتية تشبه تلك المرسومة على الخزف ذى البريق المعدنى وعلى النسيج المعاصر ، كما فى شكل (٤٠٢ ب) وهو جزء من صحن أو طاس عليه زخارف نباتية ورسوم طيور محفورة فى جامات، تحمل على القول بأنه من العصر الفاطمى.وهناك أيضاً مسرجة شكل (٤٠٢ أ) عليها زخارف خطية وآدمية وحيوانية محزوزة .

أعمال معدنية من القرن (١٠-١٢م) :

فمن القرن الثانى عشر الميلادى وجد بهيرات وعاء يستخدم لحفظ المياه أو "غلاية" شكل(٤٠٣) وزخارفه محفورة ومكفته بالفضة و النحاس الأحمر ، " وهذا الترصيع ينتمى إلى الموصل أما تقنيات العمل فتنتمى إلى فارس وسوريا ومصر سنة (٥٥٩ هـ - ١١٦٣ م) ، وهذا العمل موقع عليه أسم محمد بن عبد الواحد ومسعود بن أحمد النقاش ، وتعتبر تلك الغلاية من أجمل الأعمال التى توجد فى هيرات وظلت حتى الآن من الأعمال المعدنية الإسلامية التى لا يفوقها شئ ." (١)

وترجع أهمية هذه التحفة بصفة خاصة إلى ما عليها من كتابات تتضمن أسماء الآمر بهذا العمل وهو عبد الرحمن بن عبد الله الرشيدى ، وصانعها وتاريخ صناعتها ، أما صاحب التحفة فهو " ركن الدين فخر التجار – أمين المسلمين زين الحاج و الحرمين رشيد عزيزى بن أبو الحسين الزنجانى دام عزه " والإناء ذو بدن كروى ، وفوهة واسعة ، وقاعدة مفلطحة بعض الشئ وله مقبض ، وحول الإناء أشرطة مختلفة الأحجام والأشكال و الزخارف منها أشرطة تشمل كتابات تنتهى قوائمها برسوم الأجزاء العليا من آدميين ، وبأسفل شريط أخر به كتابات مع تحوير قليل لبعض القوائم على هيئة رؤوس ، وفى شريطين حول الشريط الأوسط رسوم حرب وصيد وطرب ولعب ورقص ، " فهو يبرز جانباً من الحياة اليومية ، وتم ربط هذه النقوش و الفصل بينها بكتابات بخط النسخ من أعلى وأسفل ، وهذه الكتابات متحركة وبنهايات الحروف من أعلى أشكال رؤوس آدمية

---

(1) David Talbot Rice :" Islam and Muslim art ", Thames and Hudson, 1965,P.76.

والكتابات توضح (المجد و العز لصالحبها) ." (١)
أما المقبض فيزخرفه وريدات تضم كل منها سبع دوائر صغيرة . ويعتبر هذا القدر من أقدم التحف الإيرانية المؤرخة التى تشمل على كتابات مشكلة على هيئة كائنات حية .

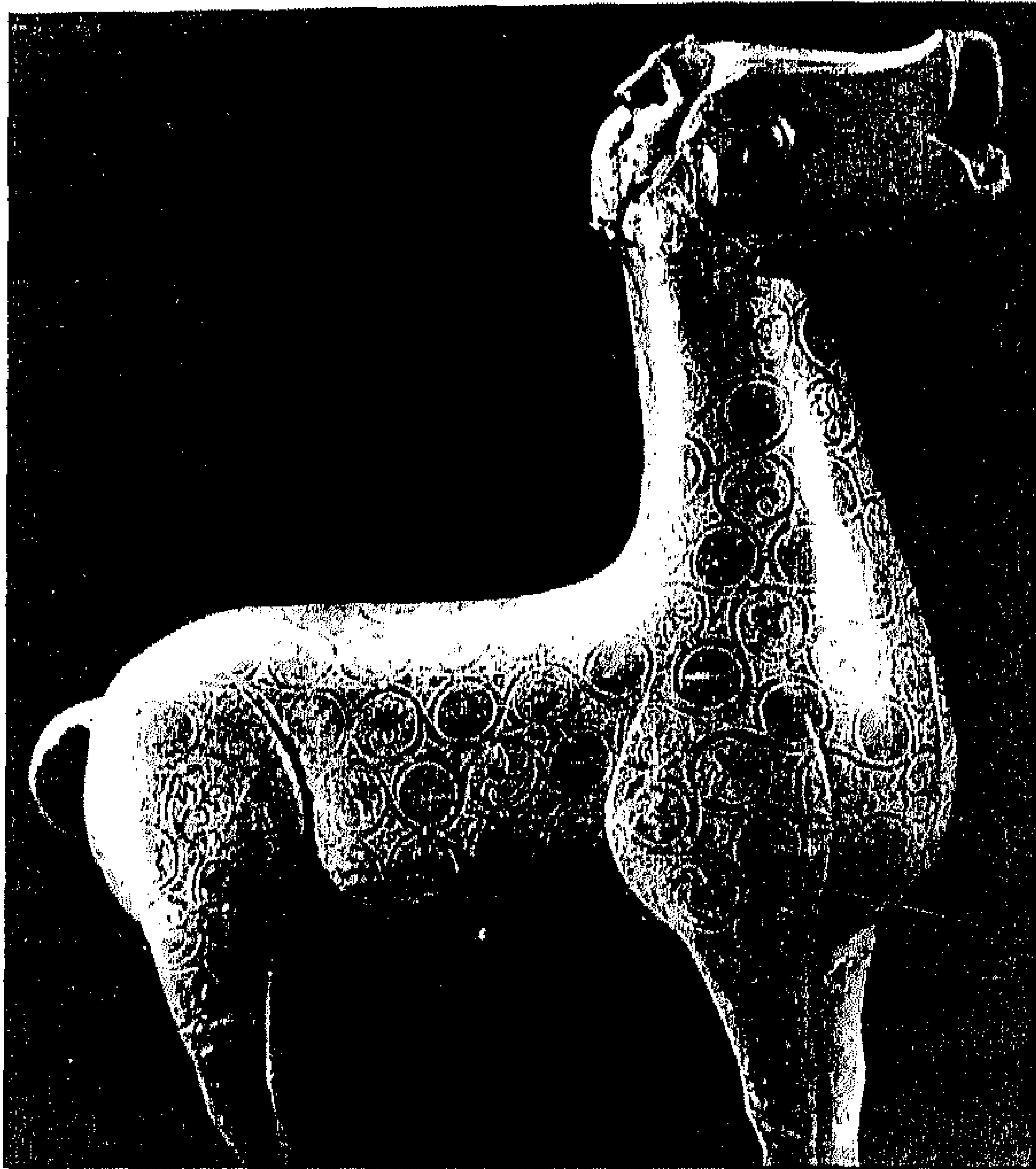
ومن البرونز المكفت بالفضة فنجان به نسبة عاليه من القصدير ، ومضاف إليه مادة سوداء شكل (٤٠٤) يزينه نجمة سداسية متشابكة ، على حين نجد على الجوانب الخارجية دوائر تضم أشخاص يجلسون على العرش ويملأ المساحات الفاصلة بين الدوائر فرسان ، ويظهر شريط من الحيوانات فى الحافة العليا للفنجان أما متكأ الإبهمام فيزينه شخص جالس وحوله رسوم لحيوانات خرافية متشابكة .

وهناك فنجان أخر من البرونز شكل (٤٠٥) ولمقبضة متكأ إبهام على شكل وريقات يعلوها تمثال صغير لفيل ، حفرت عبارة " عمل محمد " تحت الكتابة الكونية أسفل الحافة . " فقد ورثت بلاد خراسان وما وراء النهر تقاليد حضارية كانت فى بلاد الجزيرة العربية (LA Sogdiane) قبل الإسلام وكذلك إيران فى العصر الساسانى . ويعد المقبض ذو الشكل الحلقى من بين تلك التقاليد الفنية فى (LA Sogdiane)، حيث شاع أستخدامه للفناجين المصنوعة بغرض الإستعمال اليومى . وكثيراً ما كان يعلوه متكأ إبهام من أجل مزيد من القوة الرافعة و الحق أن(LA Sogdiane) قد أنتجت كميات من الفخار مزودة بمثل هذه المقابض . ويمكننا ملاحظة إستمرار هذا التقليد الفنى من خلال هذا الفنجان الصغير الذى زين متكأ إبهامة بتمثال .

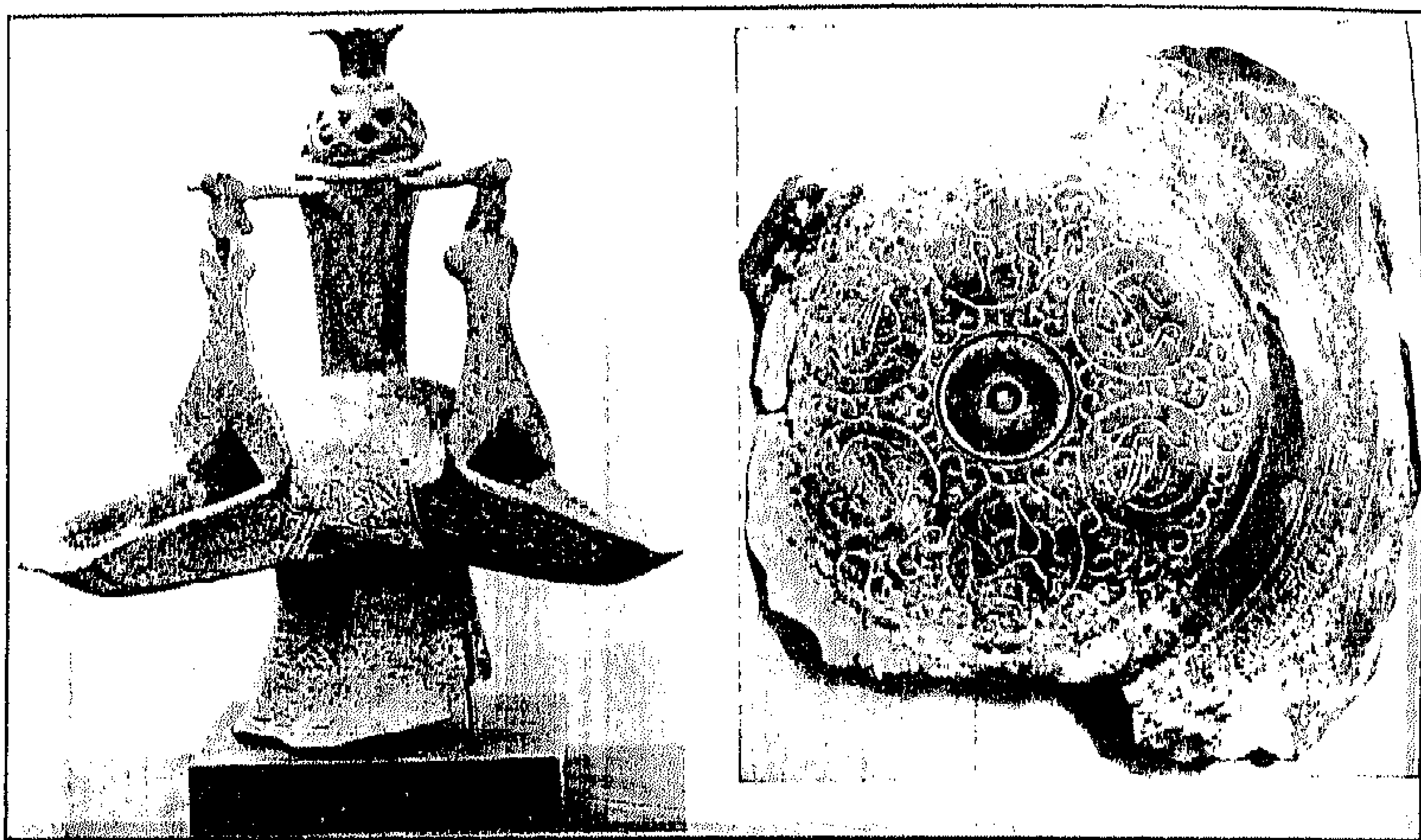
ومن الشمعدانات التى أورخت فى القرن الثانى عشر و الثالث عشر شكل(٤٠٦) لشمعدان من البرونز المكفت بالفضة من مدينة همدان ، عليه زخارف تمثل أشخاص جالسين ، وعازفين ، ومقاتلين ، وخلفياتهم فروع نباتيه مورقة ، أما الإطار السفلى فيحتوى على كتابات نهاياتها على شكل رؤوس آدمية .
وهناك شمعدان أخر من البرونز المكفت بالفضة شكل (٤٠٧) غنى بالزخارف البارزة و الممثلة على هيئة تماثيل منحوته نحتاً بارزاً أو كامل البروز ، وزخارفها مقسمة إلى أشرطة تحتوى على كتابات وبينها زخارف حيوانات ، وأعلى بدنه تقف حول الشريط العلوى تماثيل طيور موجهة نحو الخارج ، فجسم الشمعدان مكتظ بالزخارف المكفتة من شتي الأنواع .

---

(1) Michail Rogers: " the spread of Islam " , The Making of the past Elsevier Phaidoh , 1976, P.79.



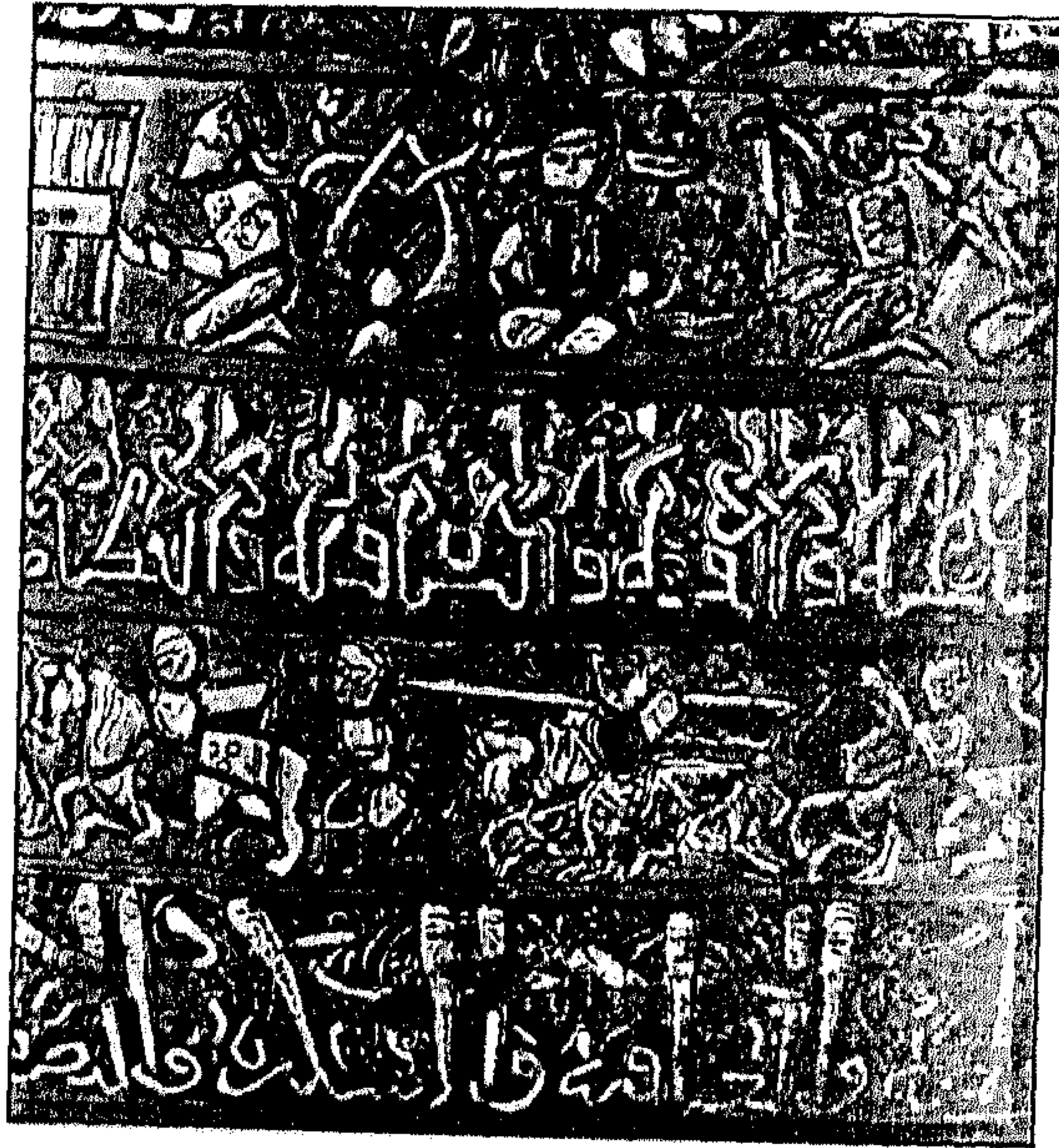
شكل (٤٠١)
نافورة علي شكل وعل من البرونز - مدينة الزهراء - القرن
العاشر الميلادي - متحف مدريد



(ب) (أ)

شكل (٤٠٢)
أ- مسرجة من البرونز - كليشية متحف برلين
ب- جزء من قاع صينية أو صحن من البرونز - من صناعة مصر في العصر الفاطمي - متحف برلين"القسم الإسلامي"





شكل (٤٠٣)
قادوس (دلو) من البرونز المكفت بالفضة و النحاس - هيرات
بتاريخ (٥٥٩هـ-١١٦٣م) - متحف الأرميتاج بلننجراد



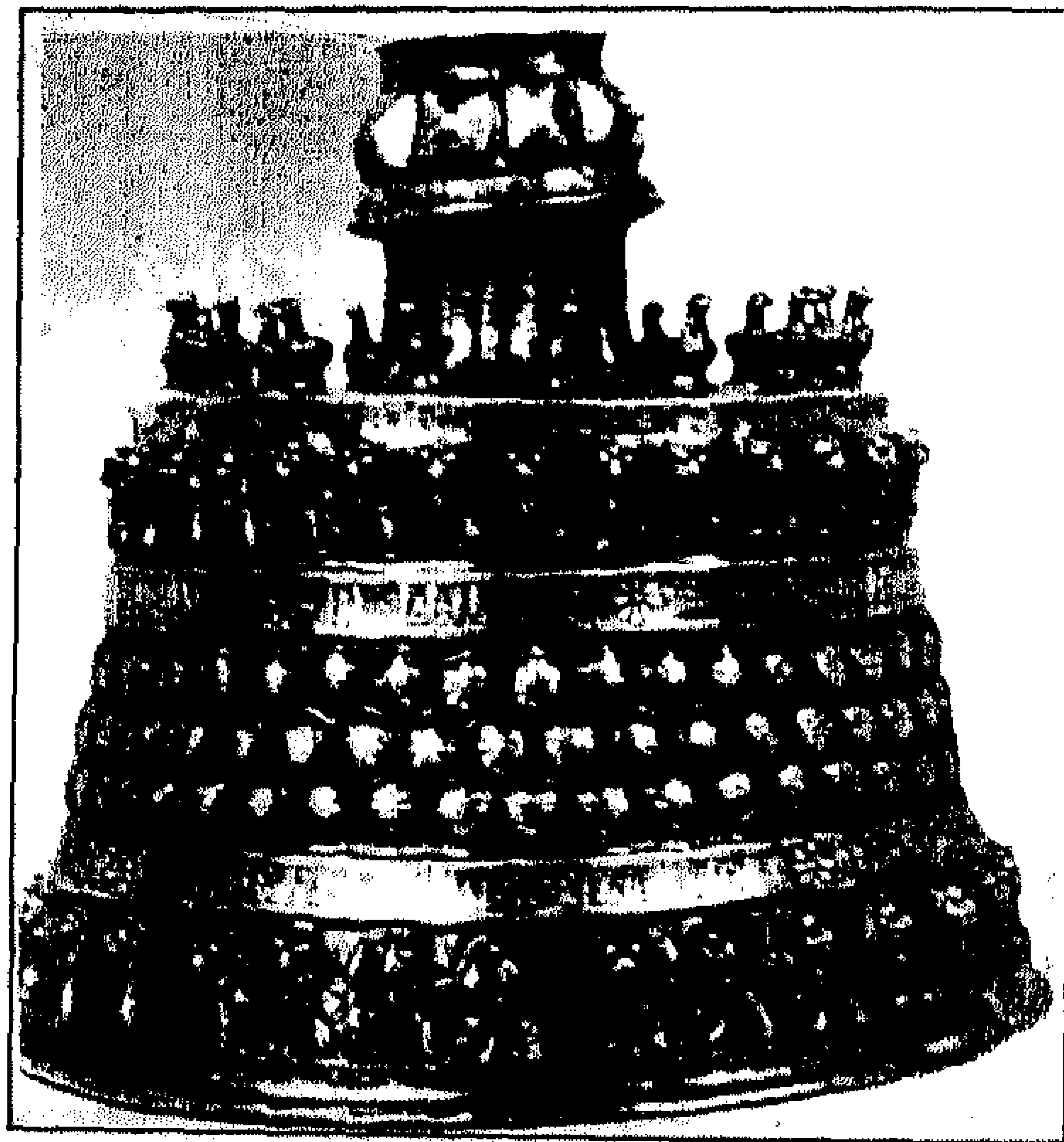
شكل (٤٠٤)
فنجان من البرونز المكفت بالفضة - خراسان - إيران
حوالي ١٢٠٠م - مجموعة خاصة



شكل (٤٠٥)
فنجان من البرونز المصبوب - خراسان - القرن (٤-٥هـ/١٠-١١م)



شكل (٤٠٦)
شمعدان من البرونز المكفت بالفضة - من همدان
القرن (١٢-١٣م) - متحف إيران - طهران



شكل (٤٠٧)
شمعدان من البرونز المرصع بالفضة و النحاس -
إيران - خراسان - القرن (١١-١٣م) - متحف الفن
الإسلامي بالقاهرة

أما شكل (٤٠٨) لحامل شمعدان من البرونز المصقول لثلاث شمعات فهو على شكل طائر أو طاووس ، وجناحاه وذيله مكان الشمعات ، وهذا الشمعدان من مصر ومحفوظ بمتحف الفنون بكمبردج .
وهناك مبخرة من البرونز المصقول شكل (٤٠٩) ثلاثية الأبعاد ، من القرن (١٢ – ١٣ م) ولها أرجل على شكل أسود متضادة محفوظة بمتحف اللوفر .
ومن بلاد فارس وعاء لحفظ الحبر شكل (٤١٠) وهذا النموذج على شكل طائر له رأس إنسان وجسد طائر.

ومن الأباريق النحاسية شكل(٤١١) وهذا الأبريق من أهم النماذج فى الموصل من حيث التقنيات الفنية ، ونلاحظ أنه مؤرخ فى (١٢٣٢ م) ، ونلاحظ توقيع على بن حمدان من الموصل وكذلك توقيع أخر مدون عليه صنع شوجا بن مانا " Shuja Ibn Mana " أما عن زخارفة فهى محفورة وتحمل مجموعة من مناظر الصيد مثل صيد الصقور ، و الموسيقى ،وكانت تلك المناظر مرصعة بالنحاس و الفضة .

وهناك حامل مبخرة من البرونز " لسنور " شكل (٢٤٨) فهو على شكل جسم أسد ورأس هرّ من ذوات الأربع ، وربما فى تركيب هذا الشكل ما يقارب الجرايفون " عنقاء بيزا " ومع عدد من الأسود البرونزية فى العصر الفاطمى فهو يشابههم تماماً بالرغم من أنهم يقصد إلى أستخدامهم كأباريق ، وبناء على ذلك لم يتم ثقبهم ، أما هذه المبخرة فتم زخرفة بدنها بزخارف مخرمة وبارزة " وهى فى الواقع أحد الأعمال الفنية المنحوتة الجميلة فى الفن الإسلامى ، فالقول بأنها تمثال لحيوان لا يعرفها جيداً ، أنها مبخرة مثقوبة شكلها يذكرنا بشكل الحيوان ، حيث أن الهيئة التمثيلية لشكلها تظهر ثانوية وخشنة ، فهى جسد تجريدى وزخرفى ، وهى نموذج لأحد خصائص الفن الإسلامى ." (١)

وهناك صندوقان من البرونز ، إحداهما شكل (٤١٢) لصندوق من البرونز المصبوب المكفت بالفضة ، يزين جوانبه رسوم آدمية تمتطى جمالاً وفيله وجياد ، بالإضافة إلى دوائر تضم بداخلها أشخاصاً يجلسون على العرش وعلى جانب كل منهم عصوان لكل منهما رأس على شكل حيوان. ويزخرف الأرجل أزواج طيور ذات رؤوس آدمية . أما قاعدة الغطاء فيزينها سبع دوائر متصلة بعقد صغير يضم بداخلها أبراجاً مشخصة بالإضافة إلى طيور ذات رؤوس آدمية متقابلة توجد فى الأطراف ، ونجد نظيراً لها على الكتلة المقبية التى تتصل بأعلى الغطاء ، كما يشاهد على كل جانب منه فارسان متقابلان يحمل كل منهما رمحاً .

---

(1)H.W Janson : Histaire de l' art, panorama das arts plastiques, des origins a, Nos Jours, Editions AImery somogy, paris, 1964.P.190 .

ويوجد على حافة الغطاء الأمامية رسوم للأبراج المشخصة يكتنفها على الجانبين الكواكب فى منازلها ، على حين يزين الحافة الخلفية أربع دوائر تحصر رسوماً لصقر يهاجم أوزة – بالإضافة إلى دائرة بداخلها شخص على العرش ويكتنفه عصوان لكل منها رأس على شكل حيوان . كما يوجد على أحد طرفى الغطاء عنصر محزوز يتألف من أربع وريدات، تنسب فيما يبدو إلى العصر المغولى .
وكتب على الكتف المقعر : العز والأقبال والدولة ٠٠٠٠ لصاحبه .

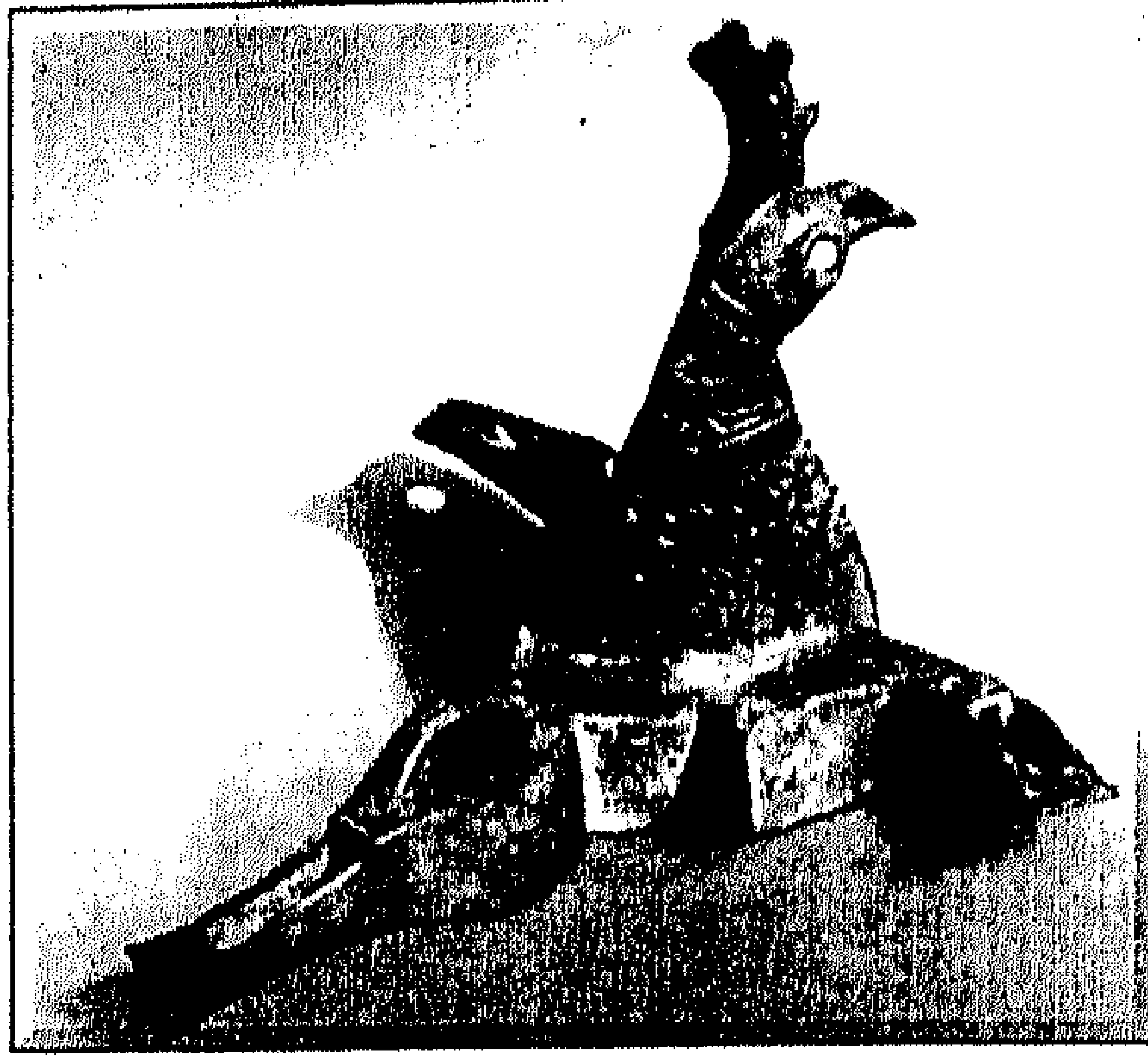
أما الصندوق الأخر فهو من إيران أوالهند حوالى (١٢٠٠م) شكل (٤١٣) وهو من البرونز المسال المكفت بالفضة ، وإحدى جوانب الصندوق مزخرف بأشخاص شامخة بين لوحتين برأس حيوان ، أو رماة سهام على حصان ، وهذه الموضوعات داخل إطارات ، وكل جانب به لوحه لرمى السهام على حيوان مار ، وعلى الجوانب الخارجية رموز أسطورية خرافية ، و الزخرفة الأصلية للغطاء على شكل قبه تم إحلالها بشريحة مزينة على شكل نجوم مصغره ملتصقة بأبو الهول مواجهة لها ، و المستويات الوسطى للغطاء مقعرة ومزينة برموز فخمة وطية الغطاء مغطاه بنقوش ذات طابع نذرى وعليها كتابات بالنسخ: " العز والإقبال والدولة و٠٠٠٠ " .

ومن المباخر و التماثيل الصغيرة ، تمثال على شكل ديك شكل (٤١٤) يحتمل أن تكون عيناه مطعمتان بحجر الفيروز ، وكذلك تمثال أخر من البرونز شكل (٤١٥) وهو لفيل ، ويوجد على ظهره ومؤخرته إشارات تنم عن أنه بمثابة أحد قوائم تحفة تكبره من حيث الحجم . ومن الأدلة على ذلك ، التماثيل الصغيرة التى استخدمت لتكون أرجلاً لتحف أخرى .
وهناك تمثال أخر لحيوان ربما يكون لجاموسه ترضع صغيرها ، ويظهر بوضوح أنها غير مدركة بأن هناك أسد يهاجمها ويقترب من سنامها شكل (٤١٦) وهذا الشكل له غرض نفعى بجانب أنه نموذج فنى ، فهو يقوم بدور دورق مياه .

الطراز الملوكى :

أ- عصر المماليك البحرية (١٢٥٠ – ١٣٩٠م)

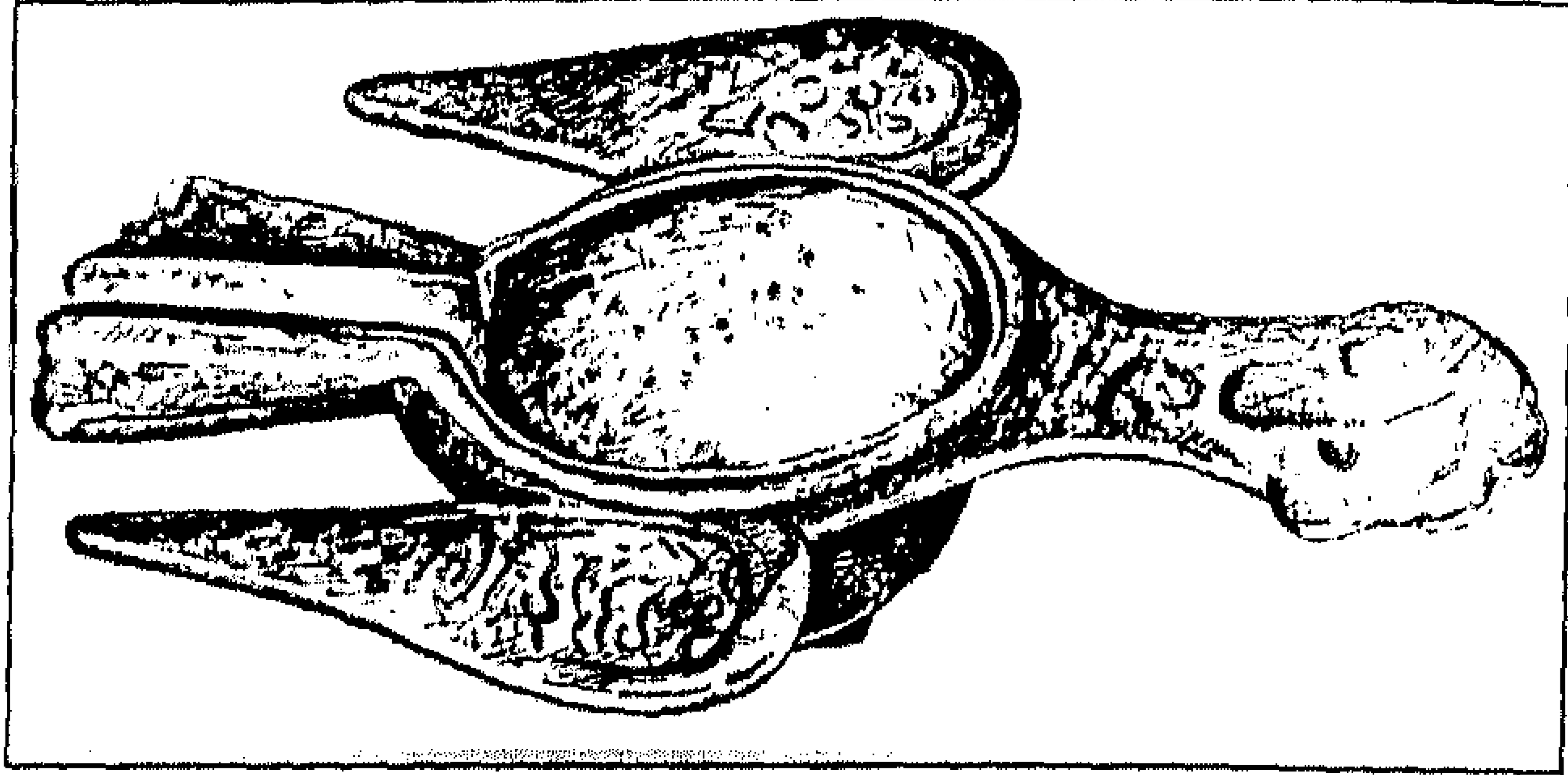
ازدهرت الأشكال التركيبية ، والكتابية و النباتية و الهندسية بأسلوب أيوبي فى ظل حكم المماليك وأستمر حتى النصف الثانى من القرن الرابع عشر . وقد شملت الأشكال التركيبية نماذج تقليدية لطيفة للمحاربين ، والصيادين ، موسيقيين ، راقصين ، ومجالس شراب ، كما شكل(٤٢٨،٤١٧،٤١٩،٤٢٤،٤٢٥) وكذلك أشكال تجسد مجموعة الكواكب و النجوم الفلكية شكل (٤٢٢،٤٢٤) ، وتم رسم تشكلية من الحيوانات الحقيقة و الخيالية فى منظر أفتراس ومطاردة شكل(٤١٧،٤٢٤،٤٢٧،٤٢٩) ، أوبمزجها بالأرابيسك مع أوراق نباتية وأفرع منتمية برؤوس وأجساد لكائنات متنوعة شكل(٤١٧،٤١٨،٤٢٢،٤٢٩) ، ومن



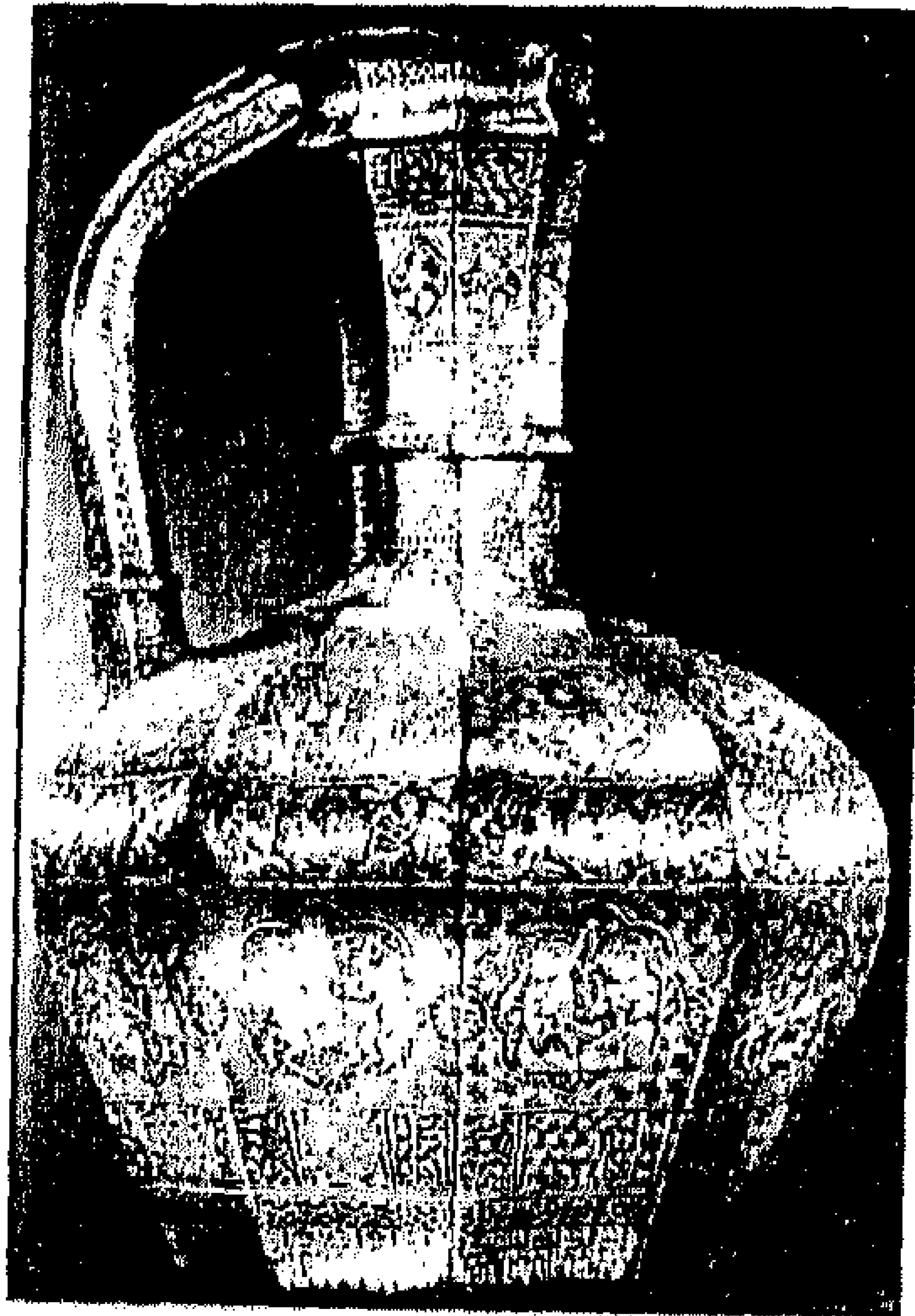
شكل (٤٠٨)
حامل شمعدان علي شكل طائر من البرونز المصقول من مصر -
القرن (١١-١٢م) - متحف الفنون -كمبريدج



شكل (٤٠٩)
مبخرة من البرونز علي شكل ثلاثة أسود - القرن (١٢-١٣م)
متحف اللوفر



شكل (٤١٠)
وعاء لحفظ الحبر علي شكل رأس انسان و جسد طائر- فارس - القرن (٦هـ - ١٢م)



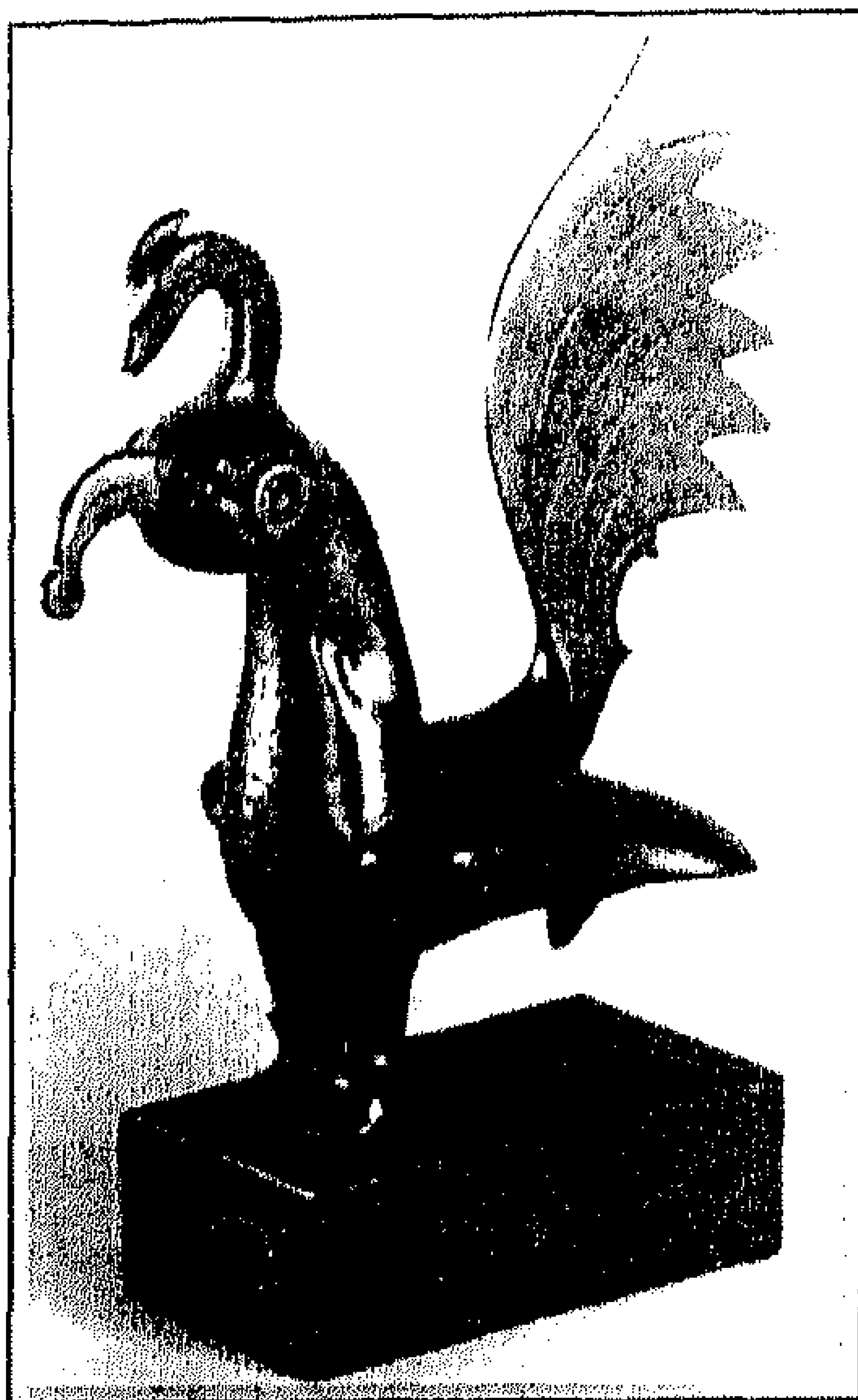
شكل (٤١١)
إبريق من النحاس المرصع بالفضة من الموصل - يرجع تاريخه إلي (٦٣٠هـ ١٢٣٢م) - المتحف البريطاني - لندن



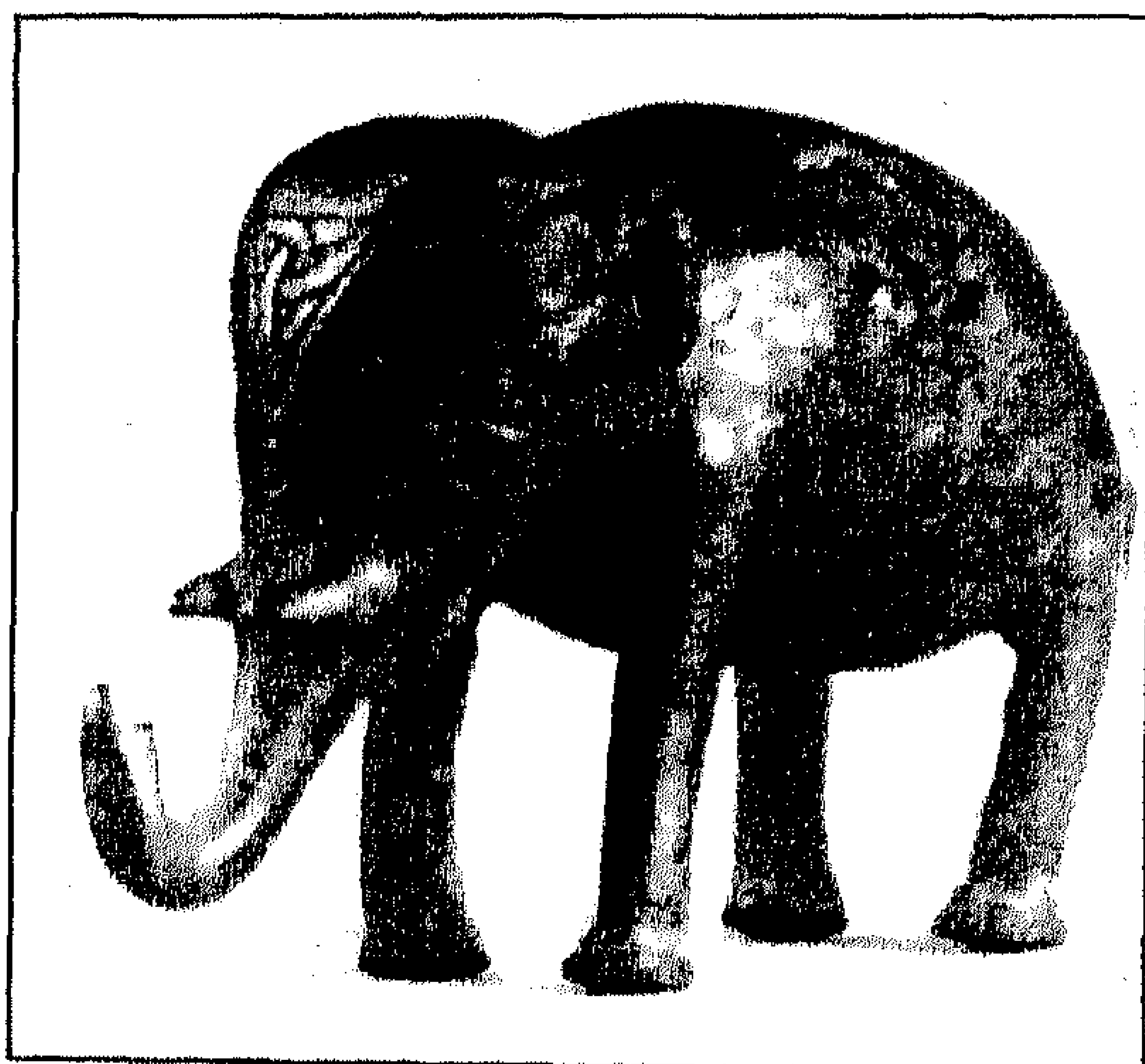
شكل (٤١٢)
صندوق من البرونز المكفت بالفضة - من البنجاب أو هندوستان - سنة (٥٩٦هـ-١٢٠٠م)



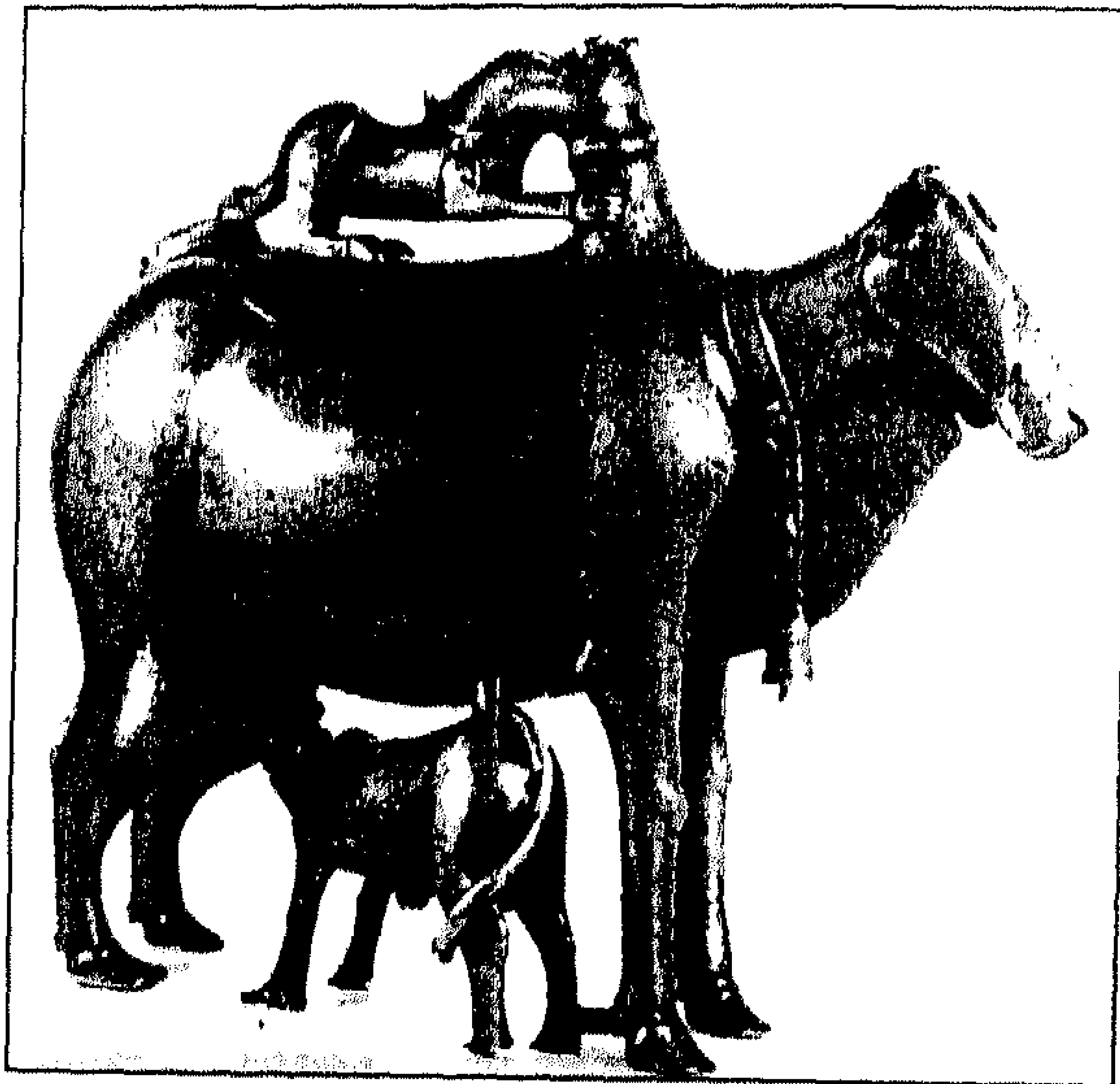
شكل (٤١٣)
صندوق من البرونز المكفت بالفضة - من(إيران البنجاي أو هندوستان) - حوالي ١٢٠٠م



شكل (٤١٤)
تمثال من البرونز علي شكل ديك - القرن
(٤-٥هـ ، ١٠-١١م) - خراسان أو بلاد ما وراء النهر



شكل (٤١٥)
تمثال من البرونز علي شكل فيل - القرن
(٤-٦هـ ، ١٠-١٢م)- خراسان



شكل (٤١٦)
دورق مياة علي شكل جاموسة ترضع صغيرها - بتاريخ
(٦٠٣هـ-١٢٠٦م)

المناظر الأكثر شيوعاً فى الأستخدام البط البرى الذى يظهر فى أسراب تحيط بقلادة أو وسام ، ويواجه أزواج معشوقة فى وحدات هندسية شكل(٤٢٩) ، وازدهرت هذه المواضيع خاصة فى الفترة ما بين(١٢٩٠ ــ ١٣٢٠ م) ، وانحدرت حتى منتصف القرن الرابع عشر .
أغلب القطع المعدنية فى تلك الفترة تحمل توقيعات فنانى هذه الفترة الزمنية ، أو يستخدم أسم المدينة التى صنعت فيها .

وقد كان من الشائع فى عصر المماليك إرسال العطايا و الهبات التى تساعد فى تجهيز المنشآت الدينية ، كالشمعدنات وحاملى المصاحف ، وكل اساسيات هذه المنشآت ، وكان من واجب وحق السلطان أن يقدم المفاتيح المزخرفة النفيسة إلى بيت الله الحرام فى مكة وكان عليه مباشرة ومراقبة ورعاية الأماكن المقدسة و الحفاظ عليها وصيانتها .

" ويعتبر خلفاء السلطان قلاوون و الأمراء من بعده من أكثر الولاه تحمساً للفن مثل السلطان نصر الدين محمد الذى حكم حتى عام (١٣٤ م) ، والذى يعتبر من أكثر السلاطين أهتماماً بالفن ، حيث قدم خلال عمره المجيد أكثر من عشر أعمال تمثله هو وموظفية شكل (٤٢٦) وكذلك تم فى عهد هذا السلطان عمل شعارات مركبة " رنوك " بأسلوب زخرفى ، وأول شعار حقيقى يحتوى على شارة وظيفية وجدت على شمعدان كتبغا شكل (٢٦١) ، وكذلك استخدم الأمراء رنوك لوظائفهم ، تحتوى على كتابات وإهداءات وعبارات مدح ." (١)

ب- عصر المماليك البرجية (١٣٨٢ ــ ١٥١٧م)

بدأ الميل فى إنتاج الأعمال المعدنية إلى التدهور فى أواخر القرن (١٤م) وأصبحت الأعمال محافظة فى الحجم والزخرفة . وشهدت القطع المؤرخة والموقعة ذات العدد الصغير إلى فقد المساعدة السلطانية أثناء عصر المماليك البرجية ، ومن بين منتصف القرن ١٤ لم يوجد أى أعمال ذات أهمية ومغزى تحمل أسماء الفنانين.

وفى القرن (١٦م) أشتهرت الأعمال النحاسية و البرونزية مثل الصوانى والسلطانيات و الصناديق ··· وغيرها ، وحملت هذه الأعمال العديد من الكتابات و العبارات الدعائية ، وكذلك انتشرت الأعمال المنتجة للطبقة الوسطى لكنها كانت خالية من أى زخرفة ، أما الأعمال المنتجة للبلاط الملكى كانت مليئة بالزخرفة وتحتوى على رنوك المماليك البرجية وهى تختلف عن رنوك المماليك البحرية فهى لها درع دائرى مقسم إلى ثلاثة مساحات كل منها مملوء بنقوش ، وهذا

---

(1) Esin Atil :" Renaissance of Islam art of The Mamluks" , smithsamian institution press, washington D.C ,1981 ,P.50-42.

الأسلوب تم تأسيسه أثناء حكم قايتباى ، وأستمر حتى نهاية دولة المماليك.
ومن أفضل الأعمال المعدنية التى فى عصر المماليك "الأسلحة المملوكية" التى بدأت بتاريخ حكم قايتباى حتى نهاية عصر المماليك ، وتم وضعها فى أسطنبول فى متحف توبكابى .

وتعددت الأسلحة وتعددت رنوكها وشعاراتها ، ويعتبر السلحدار " حامل السيف " من أكثر الشخصيات الرسمية فى البلاط الملكى المملوكى ، وكذلك شعار رامى النبال " حامل القوس "، وكذلك البلطة ، والصولجان وحامله ، والبوق كشعار لأعضاء الفرقة الموسيقية العسكرية " طبلخانا " . وهذا يوضح أن المماليك كانوا مشغولون بالحروب والفروسية ، فلا ندهش من التكنولوجيا و التكنيك الراقى فى إنتاج الأسلحة والدروع .
وكان للعمل المعدنى فى العصر المملوكى تأثير قوى على الفنون في الدول المجاورة ، ويظهر ذلك التأثير بقوة على الأعمال المعدنية العثمانية الأولية بأن لها نفس الملامح الزخرفية للفن المملوكى.

أمثلة على المعادن فى العصر المملوكى :

هناك شمعدان من النحاس المكفت بالفضة و الذهب ، قام بصناعته الفنان محمد بن حسن الموصلى " النقاش " شكل (٤١٧) وهذا الشمعدان من النماذج الأولية فى تاريخ العمل المعدنى تحت حكم المماليك فى القاهرة ، وهو مزخرف بأوسمة وأربطة مليئة بأشكال آدمية وحيوانية ونقوش بأشكال هندسية وارابيسك .
والأشكال الآدمية الخمسة الرئيسية تمسك دفوف وأعواد وأصناج ، وبين هذه الأشكال دائرة صغيرة مزخرفة بأشرطة ويربط الحلقات شريط مدعم العنق والأكتاف و الكتف له ثلاث درجات مركزية ، ويحمل الشريط الداخلى نقش عليه تاريخ وأسم الصانع ومكان الصناعة ، والوسط ملئ بالخط الكوفى المضفر ، أما الخارجى فهو إفريز عليه حيوانات تجرى وتركض ويقاطعها سته دوائر شريطية ، وكل وحدة من هذا الشريط به ثلاث أشكال من ذوات الأربع تجرى إلى اليسار فى نفس أتجاه الخط ، والجزء الرئيسى من الجسد يحتوى على شريط به خط كوفى مضفر يقطعة خمس ميداليات بها نصوص متعددة ، وقلب هذه الميداليات يحيط بها شريط له تصميم هندسى يشع منه سته نجمات مدببة ، وعلى الشريط أرابيسك وردى عليه رؤوس لكائنات حقيقية وخزافية ، و الحيوانات تظهر على شريطين أفقيين ضيقين تحيطان بالجزء الرئيسى ، وفى القمة دوائر محززة منفصلة ، ووجه لزوجين من ذوات الأربع ، وفى القاع زوجين من الحيوانات المتقابلة. فمن أكثر الملاحظات على هذا الشمعدان موضوع الموسيقى على العنق ، وذوات الأربع على الأكتاف و الجسد ورؤوس الحيوانات ، ويجمع هذا العمل بين الفن الأيوبى و المملوكى .

وشكل (٤١٨) لإناء كروى مثقوب من النحاس المكفت بالفضة ، لبدر الدين بيسرى وهو أحد الأمراء السوريون فى فترة حكم المماليك ، وهناك نقش على شريط فى القمة ، وفى النصف الكروى العلوى يوجد على الحافة كتابات ، وكذلك على النصف السفلى و القاعدة كتابات مطابقة ولكن بإختلاف بسيط وهذا الإناء الكروى تم تقسيمه إلى نصفين متطابقين ، وكل جزء منه ينقسم إلى أربع مناطق محورية ، وبها نقش أرابيسكى و الجزء التالى عليه خمس ميداليات لنسربرأس مزدوج ، وماسكين لرأس أسد ، والكتابات على الكرة تشير إلى اثنان من قادة المماليك الظاهر بيبرس (١٢٦٠ – ١٢٧٧م) ، والسيد بركة خان (١٢٧٧ – ١٢٧٩ م) وهذا النموذج استخدم كحلية معلقة تملئ بالبخور الذى يتسرب من خلال الثقوب .

ومن الأمثلة أيضاً حامل مبخرة من النحاس المرصع بالفضة شكل (٤١٩) ونراها لها غطاء به عقدة تربطها مفصلات على جسد أسطوانى الشكل ، وتقف على ثلاث أرجل دائرية ، وهذه النموذج يشبه النماذج القبطية و البيزنطية والإيرانية فى القرن (١١م) .
ويد هذه المبخرة مفقود ، ولها غطاء مقسم إلى ثلاث أجزاء فتظهر نقوش فى قمتها وضفائر حول الحافة السلفى ، وفى الوسط إفريز عريض عليه ستة ميداليات كبيرة ومزخرفة بشكل هندسى ، وثلاث ميداليات من الأرابيسك عليها شكل نسر ذو رأس مزدوج وأطراف أجنحته تنتهى عند رؤوس حيوانية . أما الجسد فيظهر عليه شكل نموذجي ثلاثي مؤلف من ثلاث ميداليات متصلة بخط كوفى وسته زهرات فى الوسط أعلى وأسفل الكتابة ، وإحدى الميداليات فارغة كدلالة على اليد ، أما الإثنان فيظهر عليهم فارس يمتطى جواده ويرمح إلى اليسار ، وتم إستخدام النسور هنا كشكل فنى وليس كرمز أو شعار .
وهذه القطعة تعود إلى أوائل الفنانين فى العصر المملوكى حيث اعتمدوا على ميداليات موجودة عليها فرسان وأشرطة وضفائر انتشرت فى العصر الأيوبى.
أما قاعدة الحامل فلها دعامات تمثل ثلاثة أرجل تشبه المخالب ، وقد انتشر هذا النوع في الفن الإسلامى بإستخدام أرجل وقواعد للشمعدانات على أشكال الحيوانات ، ونرى هذا فى شكل (٤٢٠) فقاعدة الشمعدان على هيئة رؤوس أسود.

وهناك شكل (٤٢١) بنفس شكل قاعدة المبخرة رقم (٤١٩) ولكن المقبض والغطاء مفقودان . وهذه المبخرة من البرونز المصبوب ، ولها ثلاث أرجل مكفته بالفضة ، ويوجد على البدن زخارف قوامها دائرتين مفصصتين فوق أرضية يزينها صلبان معقوفة وتضم كل واحده شخصين جالسين يشربان أو يعزفان الموسيقى ، وتتصل هاتان الدائرتان بدوائر أخرى أصغر حجماً يزينها رقش مورق وذلك بواسطة شريط من الكتابة الكوفية التى لاتؤدى إلى أى معنى .

ويزين الأرجل زخارف من الرقش المورق على حين يزين المبخرة نجمة سداسية متشابكة تقع داخل شعاع الشمس ، وإطار من زخرفة مضفورة ، وقد حزت كتابه بخط النسخ فوق أحد الأشخاص الجالسين وتكمن أهمية هذه القطعة من الناحية الفنية في رسوم مجموعتي الأشخاص التي تشبه إلى حد كبير تصاوير المخطوطات الإسلامية و المسيحية المنسوبة إلى أوائل القرن (١٣ م) ، وتضم إحدى الدوائر عازف قيثار وضارب دف ، وتضم الأخرى منظراً أكثر غرابة قوامه حاكم متربع على العرش يجلس أمامه خادم يقدم له منشفه ، وقد صور هذا الخادم ملتحي وقسمات وجهه سامية كالأنف الطويل الذى أعتاد رسامو الكتب فى هذه الفترة أن يميزوا به السكان المحليين من طبقة الحكام الأتراك المغول.

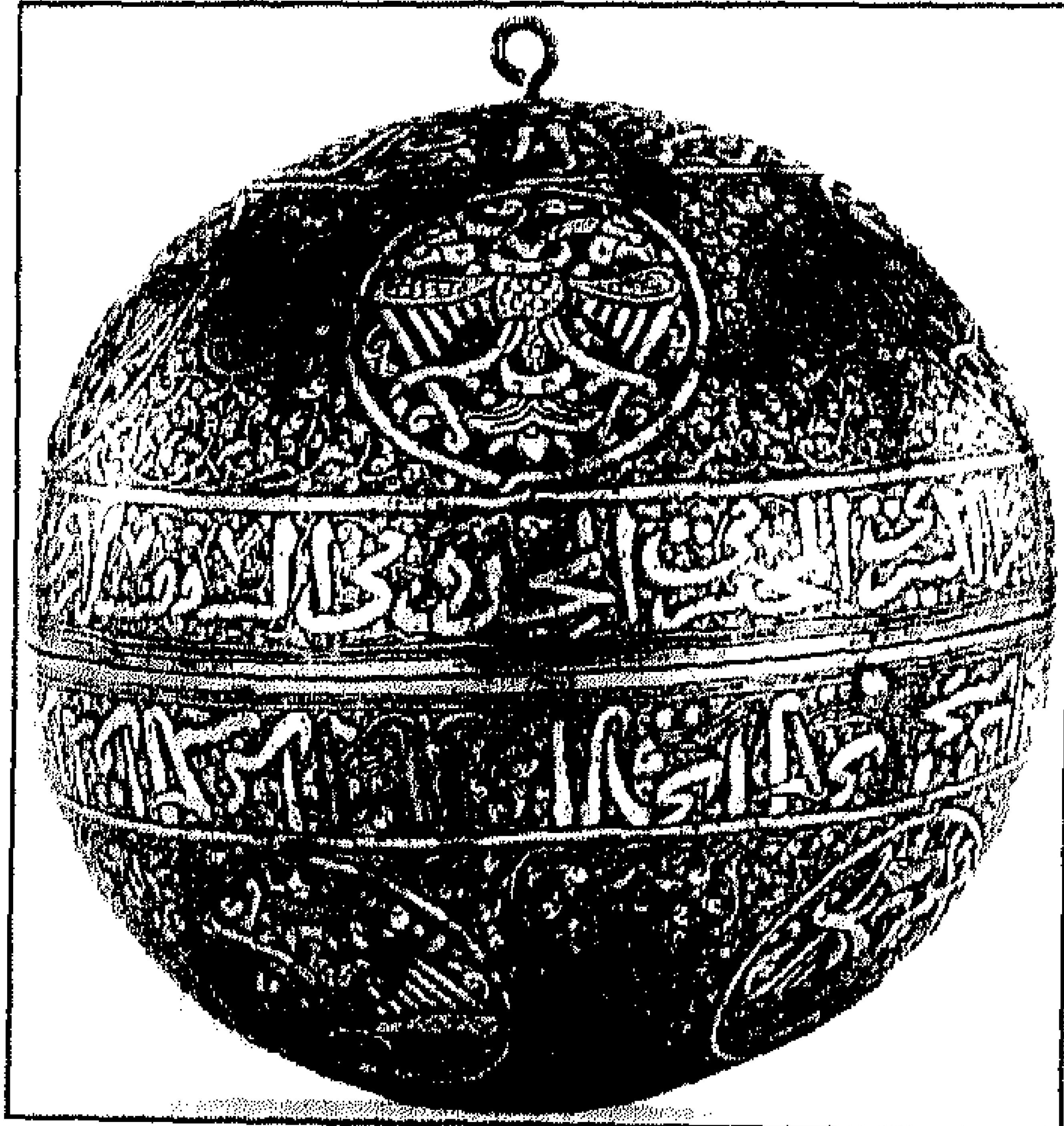
و بالمتحف البريطاني مقلمة من النحاس المكفت بالذهب والفضة ، وصانعها " محمود بن سنقر " شكل (٤٢٢) ، وهذا العمل الفنى الرائع تم علي جزئين : الغطاء الذى يتصل بالجسد عن طريق مفصلتين فى الخلف وتم تثبته بلسان أو قفل من الأمام ، والمفصلات واللسان مصممة من أسلاك ومسامير فضية لكنه يفتقد لمكان المحبرة ، وزخارف المقلمة تحتوى على مناظر فلكية وطرب وموسيقى داخل إطارات دائرية يحيطها زخارف هندسية ونباتية.

وبالمتحف نفسه مقلمة أخرى شكل (٤٢٣) وهى من النحاس المطعم بالفضة وقوام زخارفها فرسان على جوادهم.
وشكل(٤٢٤) لصينية من النحاس المكفت بالفضة ، صنعت من أجل السلطان يوسف سلطان اليمن ، وعلى هذه الصينية كتابة تمجد صاحب السمو السلطان يوسف (١٢٥٠ – ١٢٩٥) ، الحاكم الثانى لليمن ، وهو محب للفن المملوكى ، فقد وجدت قطع عديدة من فن المعدن تحمل أسمه ، أما عن الصينية فتحمل خمس حلقات مركزية بأحجام متعددة ، فنرى فى المنطقة الداخلية للحلقات ميدالية بشكل قرص إشعاعى بها شكل أسد " يرمز للشمس والأسد " ويحيط بالميدالية ستة أشكال تمثل الكواكب (كعطارد ، فينوس ، زحل ، المشترى ، المريخ ، القمر) ، و الحلقة الثانية تحتوى على شريط مزخرف بخمسة عشر كائناً من ذوات الأربع تجرى فى إتجاه عقارب الساعة وتنقسم إلى ثلاث وحدات متساوية تمتلىء بأشكال هندسية ، و الحلقة الثالثة هى الأكثر أتساعاً وتحتوى على ستة ميداليات كبيرة للصيادين ، ونجد الصيادين تمتطى الجياد التى تتجه صوب اليمين ، بينما الأشكال نفسها تنظر للخلف وهم يطعنون أسد يهجم على ردف الجياد ويصطادون غزال بالقوس والسهم ويحملون صقر.

أما عن الميداليات المتتالية فعليها زوجان يجلسان علي مقاعد يعزفون على الفلوت و الدف ويرقصون بمرافقة القيثارة ، أو يحملون الكأس ، وهناك فتحات تم



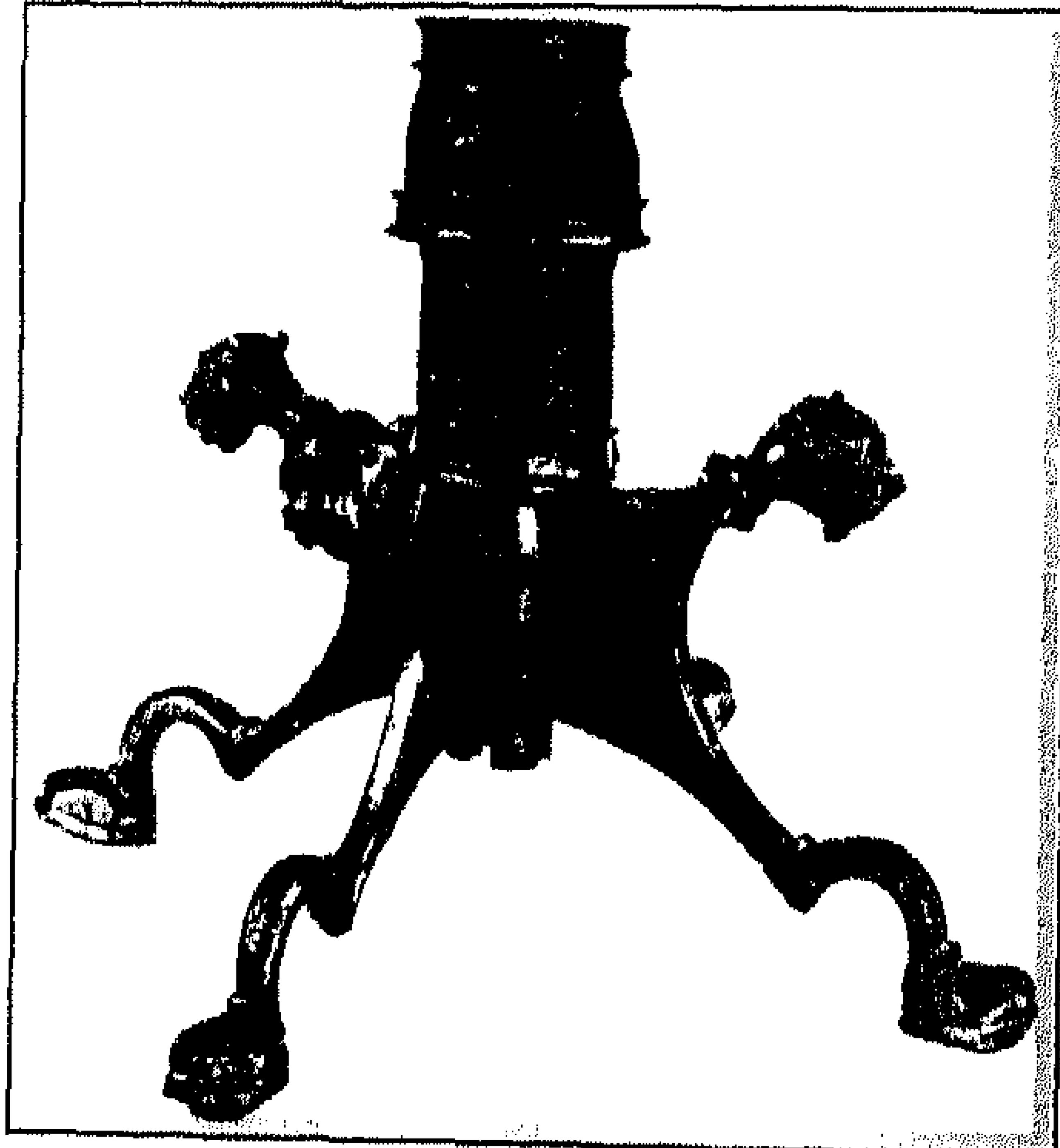
شكل (٤١٧)
شمعدان من النحاس المكفت بالفضة و الذهب
عام ١٢٦٩م - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



شكل (٤١٨)
إناء كروي مثقوب " مبخرة " من النحاس المكفت بالفضة
مدينة سوريا - سنة ١٢٧٠م- المتحف البريطاني لندن



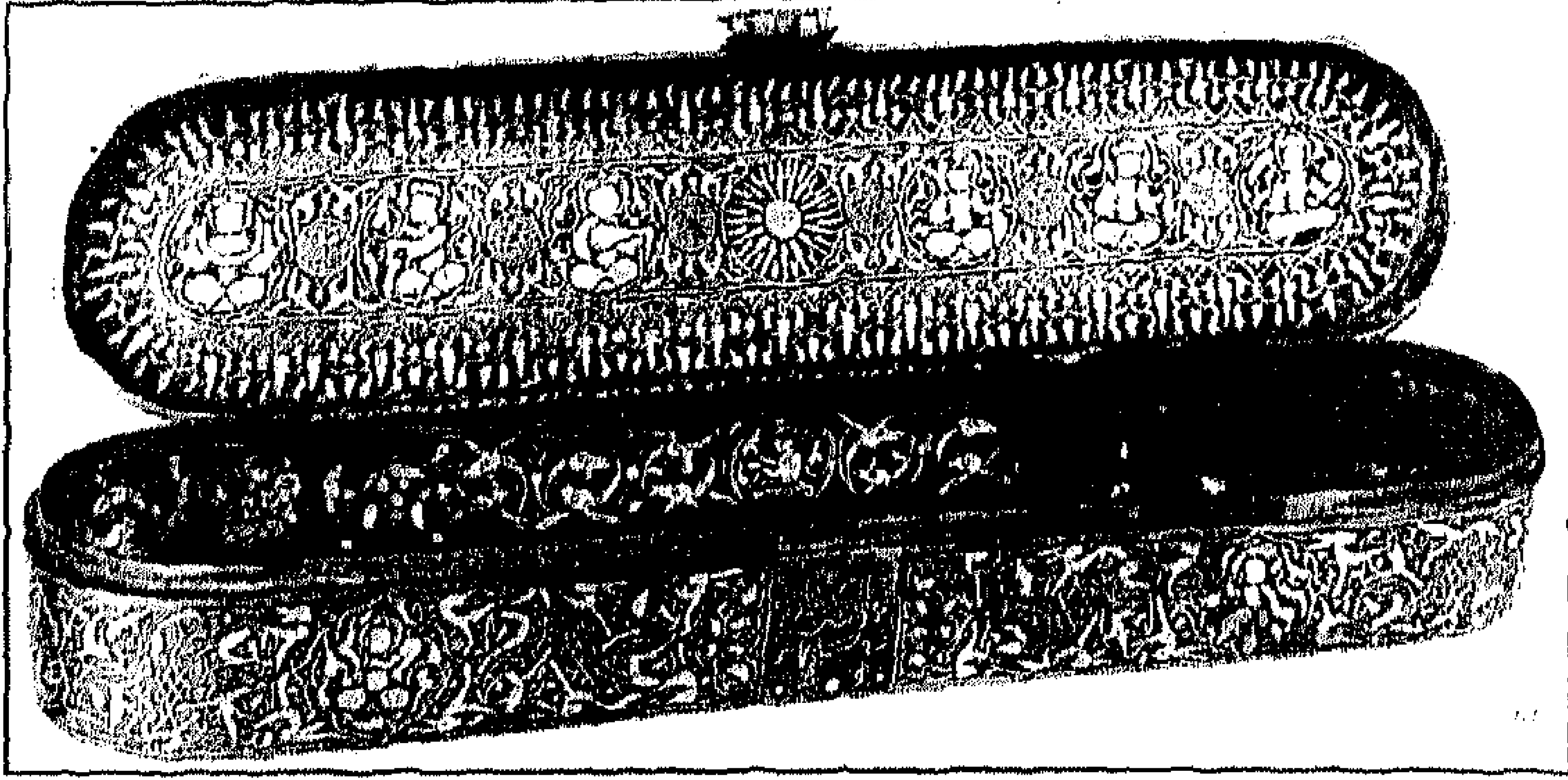
شكل (٤١٩)
حامل مبخرة من النحاس المكفت بالفضة - النصف الثاني للقرن الثالث عشر الميلادي - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



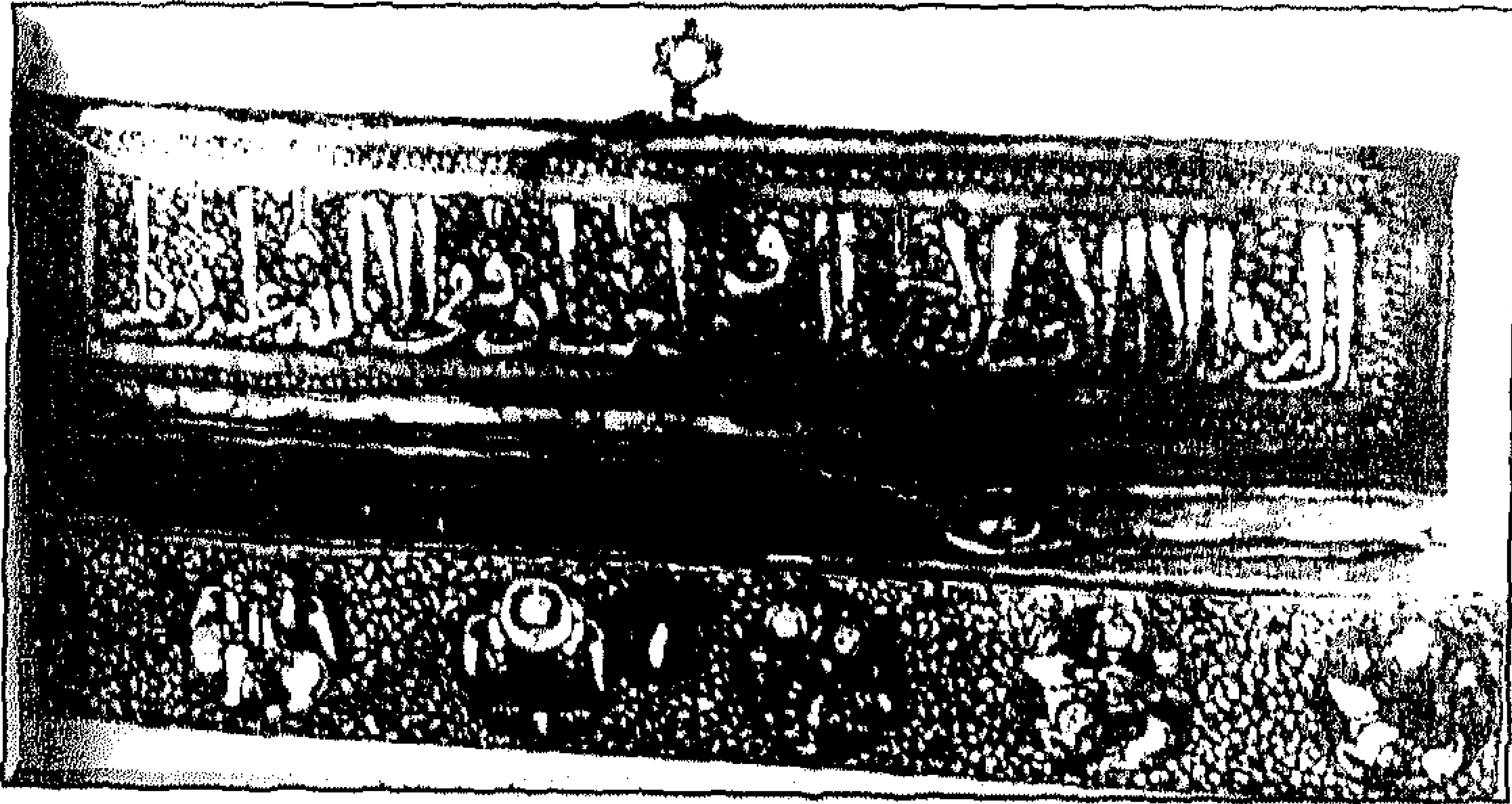
شكل (٤٢٠)
قاعدة شمعدان من البرونز ذات رؤوس أسود - العصر المملوكي - متحف دمشق



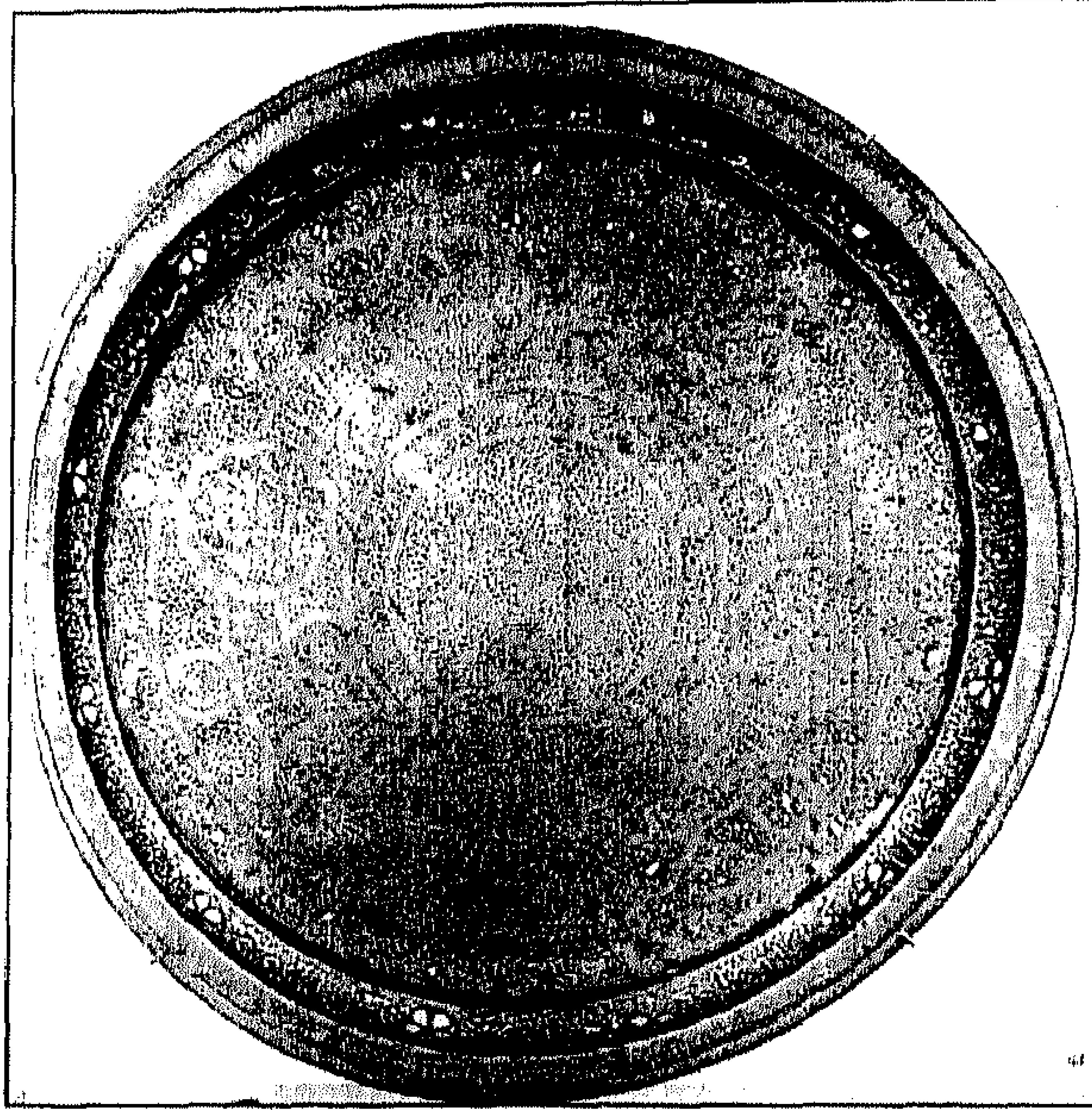
شكل (٤٢١)
مبخرة من البرونز المكفت بالفضة - الجزيرة - حوالي سنة
(٦٣٨هـ-١٢٤٠م)



شكل (٤٢٢)
مقلمة من النحاس المكفت بالذهب و الفضة
(٦٨٠هـ-١٢٨١م)- المتحف البريطاني لندن



شكل (٤٢٣)
مقلمة من النحاس المكفت بالفضة - النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي - المتحف البريطاني - لندن



شكل (٤٢٤)
صينية من النحاس المكفت بالفضة - مدينة Circa- عام ١٢٩٠
م - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

تقسيمها إلى ثلاث وحدات ، في الوسط أفريز منقوش ، والأقسام العلوية و السفلية تحتوي على دوائر مرسوم عليها صقر يهجم على طائر.
أما الحلقة الرابعة فتعيد رسم الثانية ، فيها دوائر هندسية تقسم هذا الأفريز إلى ستة أجزاء كل منها عليه خمس من ذوات الأربع تجرى فى إتجاه عقرب الساعة (أسد ، ثعلب ، أرنب برى ، غزال ، دب ، ثور ، أبو الهول وفيل ذو شكل فريد).

وتحمل الأحرف والحوائط الداخلية للصينية نقوش وكتابات تنقسم إلى أثنى عشر جزءاً، بها خمسة من براعم الزهوروهو شعار ورمز لحكم "Rasulid"وتحتوى الحافة المزخرفة على شريطين الداخلى به كتابات متلاحقة ، والخارجى شريط به عقد – والشريط المزركش الدائرى به مناطق محورية وعقد حول الميداليات و الخلفية مليئة بنوعان من التصميمات النباتية والوردية المكتظة بفن الأرابيسك و التصميمات الحلزونية ، ونجد أن الموضوعات الزخرفية أتبعت الأسلوب السائد فى النصف الأول من القرن الثالث عشر تحت الحكم الأيوبى .

وهناك شكل(٢٦١) لشمعدان مجوف وله عنق من النحاس المطعم بالفضة والذهب ، صنع للسطان زين الدين كتبغا ، وهذا الشمعدان ينقسم إلى قسمين ، الجزء العلوى به العنق وهو محفوظ فى المتحف الإسلامى ، أما القاعدة فتوجد فى متحف بالتمورى.
فالعنق تم زخرفته بزوجين من الحلقات الموضوعة على الحافة و القاعدة ، فالحلقة الموجودة على الحافة تم تزيينها بالأرابيسك بينما الأخرون تم تزيينهم بنماذج دعامية ، والعنق به عدد لانهائى من الحلقات الموضوعة على أشرطة ، والشريط الخارجى مزخرف بأوراق شريطية أما الداخلى فيحتوى على نماذج متعرجة ، أما الجزء الرئيسى فيه كتابات مليئة بأشكال آدمية مختلطة بطيور وبط وهذه الأشكال تمسك إما (سهام أو دروع أو رمح أو أباريق أو صينية) وهناك هالة تحيط بالرؤوس المعممة ، وهذا الجزء مطعم بالفضة والذهب.

ولقد تم زخرفة القاعدة بنفس الزخرفة على التجويف و العنق لكن هذه الزخرفة أكثر ثراءاً لأنها تحتوى على رموز فلكية وأشكال حيوانات ورموز وشعارات. ونجد الكتف الخارجى للشمعدان يحتوى على أفريز لذوات الأربع ومقسم إلى ستة أفاريز هندسية تشع منها نجوم سداسية وحيوانات منها الأسود ، الثيران، الفهود ، الدببة ، الثعالب ، أرانب برية ، غزال ، فيل مرسوم عكس عقارب الساعة . ويحتوى الشريط الداخلى على ١٢ دائرة تقدم المجموعة الفلكية ومعها الكواكب ، وهناك أربع من الميداليات تم محوها ، أما الميداليات الباقية فيظهر عليها المريخ، الزهرة ، فينوس ، العقرب ، القمر، الأسد ، والشمس .

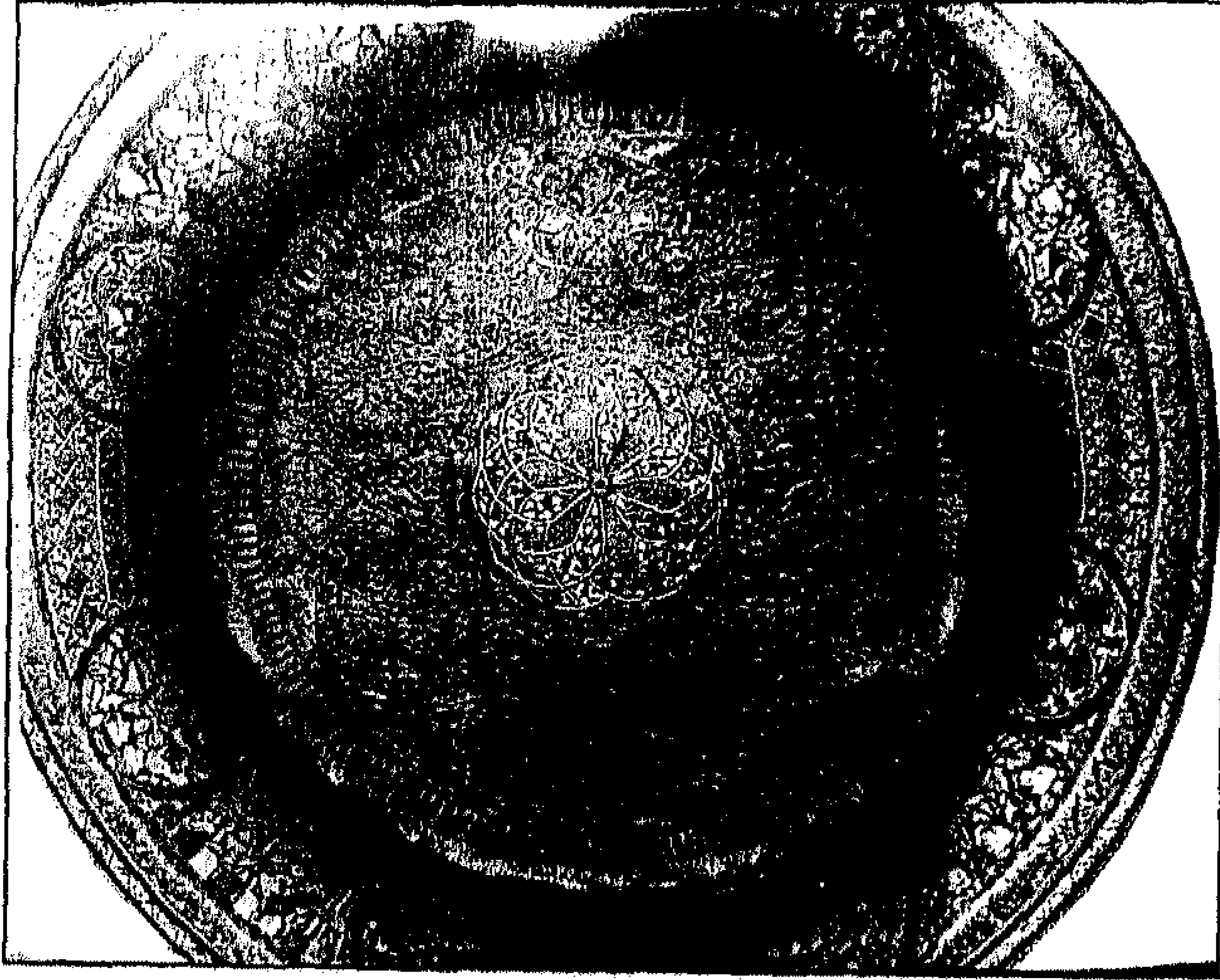
ويحيط بالميدالية الدائرية ستة عشر بطة سمينة تطير ، بإتجاهات مختلفة ، وفى إثنان من الميداليات نجد البط فى المكان العلوى تم إستبداله بمخلوق خرافى " العنقاء " . أما الدروع الدائرية فى وسط الميدالية فتحتوى على شعار لحامل الكأس المكفت بالنحاس والفضة ، أما التكفيت بالذهب فقد استخدم بحذر على التصميمات الهندسية مثل الموجودة على العنق و التجويف ، وأهم مايميز هذا الشمعدان ويبرزه هو التنوع فى أساليب الكتابة . وهى توضح الأسلوب المعدنى المعروف عند الأيوبيين و المماليك .

ومن الشمعدانات التى أستخدمها المسلمون نوعان ، النوع الأول ذو الحجم الصغير من أجل الأستخدامات المنزلية ، أما النوع الثانى ذو الحجم الكبير فأنتج للأحتفالات و المناسبات الدينية ، فشكل (٢٨٨) لقاعدة شمعدان من النحاس المطعم بالفضة والذهب ، ويرجع هذا الشكل إلى عصر السلاجقة والأيوبيون ، وتقف القاعدة الهرمية للشمعدان على ثلاث أرجل كبيرة ولها أقدام مثل المخالب ، والشمعدان يوجد به فتحه فى وسط القمة ، ويحيط به ثلاث أركان ، كل جانب من الثلاثة تمت زخرفته بدائرة محورية عليها زهرة سداسية مطعمة بالذهب ، أما باقى المناطق فقد تم ملؤها بأشكال نباتية يحيط بها أربع من البط السمين تطير تجاه الزهرة . ونرى الأرجل والرسغ قد زخرفوا بأشكال وردية ، وهناك رقة فى زخرفة القاعدة تتناقض مع الزخرفة الخشنة الموجودة على الأقدام التى تساند السهم الطويل.

ونرى فى أثناء العقد الأخير من القرن الثالث عشر كان هناك اهتمام واضح بتقديم أشكال البط التى أستمرت حتى منتصف القرن الرابع عشر ، وهناك اعتقاد أن الوردة السداسية رمز ملكى لقلاوون . أما الوردة الخماسية فيعتقد أنها شعار حكم عائلة Rasulid فى اليمن ، أما فى هذا النموذج فالوردة ماهى إلا شكل زخرفى جمالى.

ومن النحاس المكفت بالذهب والفضة ، طست تم من أجل والى مجهول الإسم شكل(٤٢٥) ، وتعتبر مجموعة الطسوت من أكثر الأعمال المؤثرة التى ظهرت فى العصر الأيوبى و المملوكى وخاصة تلك الطسوت ذات الجوانب الساطعة و الحواف الواسعة.
وهناك تناسب موفق بين الإرتفاع و محيط القطر بنسبة ١:٢,٢٥ ، وهذا الطست يحتوى على عدة أفاريز عليها كتابات تمجد الملك ، و يعتبر أيضاً ذو شكل نموذجى يحتوى على زخارف غير معتادة مقارنة بالنماذج الأخرى ، فهو يقف على ثلاث أرجل دائرية بينما يخضع السطح الخارجى إلى زخارف ذات تصميمات و كتابات خشنة .





شكل (٤٢٥)
طست من النحاس المكفت بالفضة و الذهب - مدينة Circa- عام ١٣٠٠م - متحف فكتوريا و ألبرت - لندن

وهناك زخرفة موجودة على الحافة ممزوجة بأنواع من الكتابة ، ويوجد شريطان يحيطان بالحافة الخارجية تحتوى على زخرفة وردية ، و الداخل ينقسم إلى ثمانية وحدات مختلفة و مليئة بكتابات و أعمال شعرية . و تحتوى الوحدات ذات الشكل المعين على زوج من البط ، و الإفريز السفلى الكبير به ثمانى ميداليات كبيرة الحجم عليها رسم مختلف لأشكال هلالية ، و أربعة فرسان تدور تجاه الأشكال الهلالية ، وهم يرتدون عمامة و رداء يصل إلى الركبة و حذاء طويل و يركبون جياد تعدو، وهناك فارس يمسك صقر بينما يجرى وورائه كلب و الأخر يأرجح سيفه ليحمى نفسه من نمر يحاول أن يقفز خلف الحصان ، و الثالث يصوب القوس و السهم صوب طائر ، و الشكل الأخير يعيد نفس منظر الفارس الثانى ضد هجوم أسد ، أما الأشكال الهلالية فهى فى أربع ميداليات مختلفة ، فهناك شخص يجلس فى شكل مربع و يمسك بهلال ، و هناك ستة أشكال نصف دائرية تشكل شبكة حول الأشكال و المثلثات مجاورة إلى الأشكال التى تمتلئ بأشرطة ، و يظهر زوجين من البط على الوحدات الخارجية .
و الميداليات الثمانية الأخرى تحتوى على موضوعات مختلفة ، أربعة منهم تحمل تصميمات شعرية معينة قرصية مزخرفة بالبط المتقابل ، وفى الوسط نقوش و كتابات ، و الأربع ميداليات الباقية اثنان منهم مختلطين ، أفريزين بهما أشخاص تقف و تحمل السلاح ، بينما الإفريزين الأخرين مزينين بنقوش و كتابات زاهية ، فنجد المحاربون يرتدون ملابس الفرسان و يرفعون قدم واحدة و كأنهم فى مارش عسكرى ، ثلاثة منهم يمسكون بلطة و اثنان يحملون سيوف و شكل واحد يحمل رمح .

وهذه الأفاريز بها أشكال حيوانية خرافية تطارد بعضها البعض و نجد الصقور، البط ، الأسود تتشابك مع مخلوق خرافى ، و أبى الهول ، و العنقاء . وتنتهى الحروف برؤوس آدمية ، و أسفل هذه المساحة يوجد ثلاثة أشرطة ضيقة ، الأول يحمل ثلاث حيوانات تجرى لليسار يقاطعها أربع أفاريز تحتوى على زوج من البط ، و الثانى يظهر خط كوفى مضفر ، و الأخير مزخرف بالأرابيسك .
و داخل الطست زخارف لأنصاف دوائر و زهور سداسية ، فالوحدات الأولى تحمل أشرطة ، أرابيسك ، أزواج من البط ، وفى المنطقة الخارجية الواسعة أشكال هندسية فى وسطها أرابيسك و زوجان من البط و اثنى عشر شكل مرسوم لأشخاص جالسين يحملون الكؤوس أو يعزفون على العود ، الفلوت ، الدف .
ويظهر التكفيت بالذهب على الوحدات الداخلية و الخارجية و القاعدة ، ومن المرجح أن الطست صنع لبيبرس الأول (١٢٦٠ م) أو بيبرس الثانى(٩ ٠ ١٣م) وكلاً منهما اتخذ أسم ركن الدين ، و يحتوى الطست على إهداءات عديدة و عبارات تمدح صاحبه أياً كان الظاهر بيبرس أو المظفر بيبرس ، لكن تم إغفال كلمة الظاهر و المظفر .

وكذلك هناك طست أخر من النحاس المطعم بالذهب و الفضة شكل(٣١٨) وهو من عمل محمد بن الزين ، و توجد كتابة على السطح الخارجى تحت الحافة تبين أسم صاحب العمل ، وعلى السطح الخارجى شخص يحمل كأس مجزع ، وفى الداخل نجد ملوك فى جلسة ملكية على العرش فى ميداليتين ، و أيضاً تظهر كتابة على أفريز تقول أن الطست لحمل الطعام ، وهذا الطست الرائع تم تطعيمه بالذهب و الفضة الزاهية و يعتبر من أكثر القطع المعدنية المملوكية الشهيرة من بين القطع الرائعة فى الفن الإسلامى ، و لقد أظهرت هذه الزخرفة الرائعة كل التفاصيل العامة و الخاصة بتلك الفترة الزمنية ، لكن نجد تكرار فى الأعمال المرسومة مثل الأشكال المتوجة و الفرسان ، و أيضاً نجد أن هناك أشكال تبين الأنشطة السائدة حيث تم رسم الشخصيات بملابس تُظهر مناصبهم الوظيفية .
و يحتوى الإطار الخارجى للحافة على تصميمات من الأرابيسك و أوراق شريطية بينما يظهر صف من الحيوانات يبلغ عددها ٤٤ ، و السطح الخارجى المتسع به وحدة مركزية تنقسم إلى أربعة أفاريز دائرية يحيط بها شريطين ضيقين بهما أشكال حيوانات يقطعها أربع دوائر ، و يظهر على الشريط أشكال حقيقية و خرافية لحيوانات مفترسة منها الثور الوحشى ، النمور ، الثعالب ، الخنازير المتوحشة البرية ، الجرايفون ، الأسد الذى يطارد الأفيال و الغزلان و الظبى و الأرانب البرية ، و أبو الهول ، و الجمال .

أما الدوائر الأربعة الموجودة على الشريط فتحتوى على شعار فرنسى قديم وهو زهرة الزنبق . و تقدم الميداليات الأربعة أشكال متنوعة للفرسان ، أثنان منهم يرتدون عمامه و رداء طويل و حذاء طويل و أحدهما يهاجم أسد بسيفه بينما الأخر يمسك عصى البولو (وهى لعبة الكرة على الخيل). و الأفاريز الأربعة تقدم نوعين من البشر(الأمراء و الخدم) ، حيث يحمل الأمراء سيوف ، ومنهم من يحمل أسلحة وهم يرتدون عمامة و رداء طويل و طماق (لحماية الأرجل) و عليه شعار ، بينما نجد الخدم غير مسلحين و يرتدون قبعات و عباءات .
فالأفريز الأول عليه خمسة أمراء يحملون أسلحة مثل السيف ، الصولجان ، القوس ، ونرى الأمير الأول ينحنى لأسفل و كأنه يتقرب من السلطان ، و الأمير الأخير يحمل باقة أو طرد على ظهره بقماش ملفوف على ذراعه .

والأفريز الثانى يصور خمسة أمراء أخرين مسلحين ، الأول ينحنى و يسبقه طفل يمسك عصى ، و هناك شخص أخر يحمل حيوان يشبه الغزال و يضعه على كتفه ، وهذان الشكلان يصوران موظفين أصحاب مناصب تشمل حامل السيف " السلحدار" ، حامل الصولجان " جومقدار " ، رامى النبال " بندقدار " ، و سيد الكساء و سيد الهدايا الذى يحمل الهدايا للسلطان .
أما الأفريزين الباقيين فيصورون خدم للصيد ، و أهل البيت الملكى يسبقهم رئيسهم الذى يقف منتصباً واضعاً يديه خلف ظهره . و الأفريز الخاص بالصيادين يضم

ثلاثة أشكال (ماسك فهد ، صياد ، صقر أو طائر الكركى) ، أما الأشخاص فى الأفريز الثانى فيحملون (زجاجة ذات عنق طويل و فنجان مجزع ، جدى ، سلطانية كبيرة) .
وهذه الأشكال تصف صائد الصقر ، حامل الكأس " السقا " ، ومتذوق الطعام .

أما الأشكال الداخلية للطست فتحتوى على نفس الأشكال الخارجية ، و هناك إطارين على طرف الحافة إحداهما مضفر و الداخلى يظهر به سلسلة من الأسماك الملتفة على بعضها البعض ، أما الشريط السفلى فيعرض حيوانات مفترسة يفصلها أربع دوائر مغطاه بزهرة الزنبق ، والشريط الأخير عليه رسم لحيوانات فى دوائر.
أما الميداليات الداخلية فتظهر موضوعين مختلفين ، درع موضوع على مزهرية مغطاه بشعار الجيش الفرنسى ، و شكل متوج يحيطه حامل السيف و الوزراء ، و الشخصيات المتوجة ترتدى تيجان و أكاليل و تمسك كؤوس ، بينما حاملى السيوف تحمل السيف الملكى ، و الوزراء تحمل صناديق الأقلام .
و الأفاريز الأربعة التى توجد بين الميداليات عليها ثلاث فرسان ، أثنان منهم يمثلان الأنشطة المملوكية مثل الصياد الملكى ، و الفرسان الثلاثة ينتمون إلى الطبقة الحاكمة و يرتدون دروع و خوذات أو رداء طويل و عمامة ، و كل شخص مجهز بالأسلحة و الأحذية التى عليها شعارات و رموز. فالأفريز الأول يصور الجنود المحاربون بأسلحتهم ليصوبوا تجاه العدو الهارب ، و يصاحب المحارب مساعد يمسك بلطة و يحتفظ بمساحة موقرة ، و الأفريز الثانى لشخص يمسك قوس و سهم ضد الأعداء ، و على الجانب الأخر له نجد جنود ينضمون فى الهجوم ومعهم سيف و رمح .
وفى إحدى مناظر الصيد يظهر فارسين يصاحبهم صقر يهجم على أسد ودب ، و الأخر يصور إثنان من الصيادين يهاجمان نمر و أسد ، و الثالث يحاول أن يدافع عن نفسه ضد أسد يقفز على حصانه.
و القاعدة الداخلية للطست مزخرفة بالأرابيسك بشكل مشابه للسطح الخارجى و الحوائط الداخلية ، و الذى يحاط بتصميم خيالى مؤلف من دوائر متحدة بالأسماك ، و ينتشر بينهما كائنات بحرية أخرى متنوعة تشمل ثعبان الماء ، السرطان ، الترسة ، الضفادع ، السحالى ، التماسيح ، و إختلط معهم البط و البجع .
و الأسماك تشير إلى إتجاه الداخل و تسبح فى إتجاهات متتالية لتشكل دوامة .

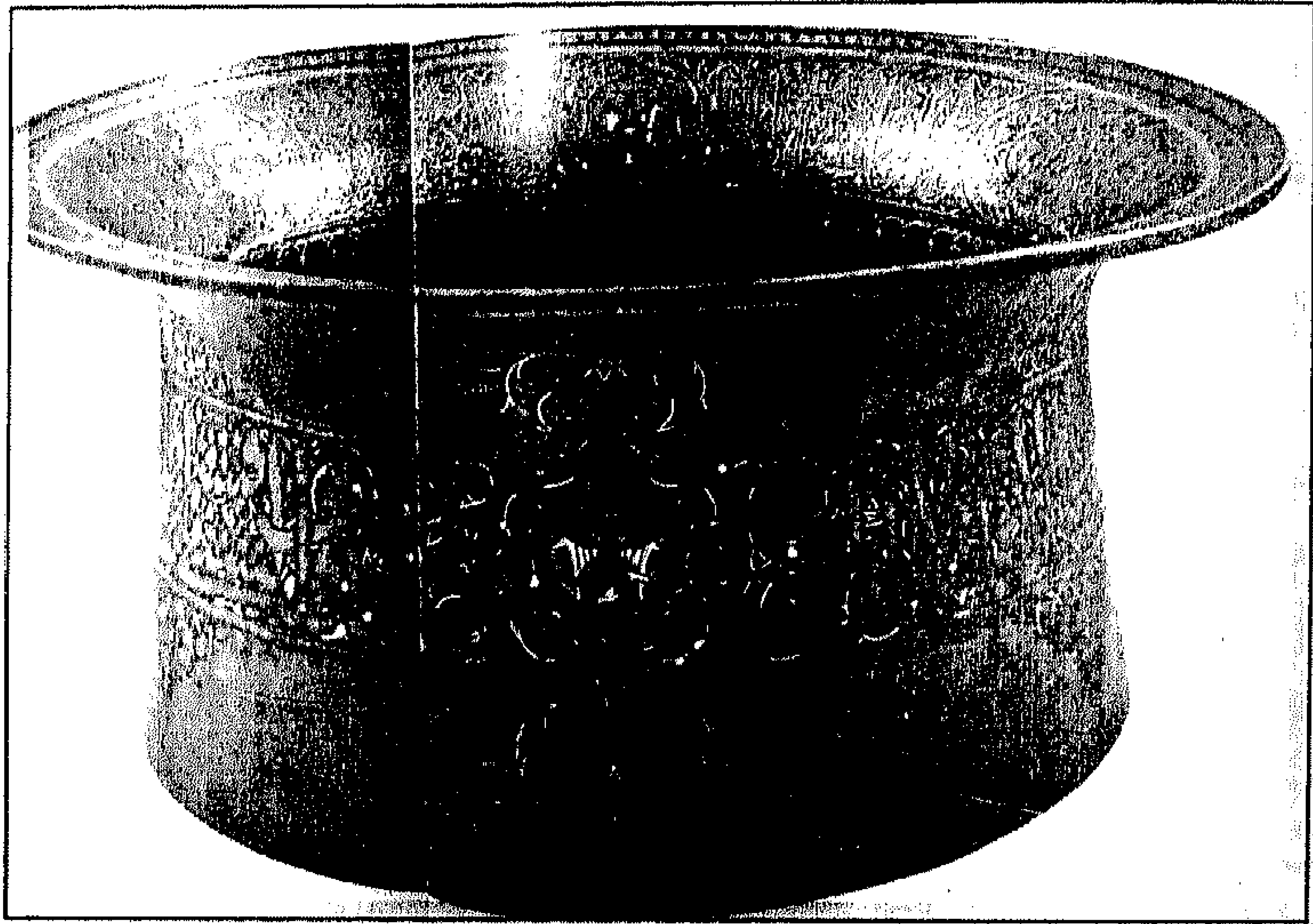
" ونجد أن الصانع هنا يفتخر بعمله حيث نرى نقش أسمه فى خمس أماكن مختلفة .و يرى البعض أن الأسلحة الفرنسية و الملابس و زهور الزنبق و الشعارات الفرنسية كلها قد تمت إضافتها إلى العمل فى القرن التاسع عشر .
وقام الدكتور D.S. Rice بدراسة هذا العمل بالتفصيل و قام بشرح الشعار والرموز مثل الأسد الظافر الذى يظهر فى أربع دوائر خارجية بأنه علامة و شعار

خاص بالقبائل التركية فى وسط أسيا تدعى " Tamgha " . ويعتقد السيد Rice أن هذا العمل تم من أجل الأمير " Salar " الذى يعتبر من أغنى الأمراء فى ذلك الوقت و أصبح والى مصر عام(١٢٩٩م) و أتحد مع بيبرس فى هزيمة نصر الدين محمد عام (١٣٠٩م) و فى العام التالى أسترد السلطان عرشه و قام بقتل بيبرس و تم حبس " Salar " وتوفى جوعاً خلال شهور .
ولو أعتقدنا فى النظرية التى تؤكد أن Salar صاحب هذا العمل فإنه يتم تأريخه ما بين (١٢٩٠ – ١٣١٠ م) من توليه المنصب الرسمي و حتى عام وفاته . ويعتقد أيضاً لما وجد فى تاريخ الطست فى متحف اللوفر أن هذا الطست تم أستخدامه لتعميد الأطفال التابعين للأسرة الحاكمة فى فرنسا ، و أن " لويس التاسع " أحضره معه من الشرق الأدنى أثناء حملاته الصليبية التى تسبق الطست بحوالى نصف قرن. و تم حفظ العمل فى كنيسة " Sainte " حتى عام ١٨٥٢ م حتى نقلت إلى متحف اللوفر ، و أخر أستخدام لها فى التعميد كان فى عهد الأمير " Napeleon Euge`ne" عام ١٨٥٦ م . " (١)

وهناك طست آخر من النحاس المرصع بالفضة و النحاس الأحمر شكل (٤٢٦) تمت صناعته من أجل قشتمر أستاذ طقزتمر *.
وتوجد كتابة على ثلاث أفاريز خارجية تمدح قشتمر و طقزتمر ، و هناك ستة أفاريز فى الداخل تضم نفس العبارات الموجودة على الخارج تقريباً .
فقد استخدم موظفين المماليك شعارات ورموز أمراءهم لأنهم أصبحوا مقربين منهم و الشعار الموجود على الطست يحتوى على درع بشكل لوزة و يحتوى على نسر بأجنحة مرفرفة ويقف النسر بين كأس مجزع وخط فاصل ، وتؤكد الكتابة على الطست أنه صنع من أجل قشتمر بالرغم من أن شعاره الخاص عبارة عن درع دائرى وله خمس حواجز ، وفضل أن يستخدم رمز سيده ومعلمه على طسته .
و للطست شكل مملوكى مطابق للقاع المسطح ، وله جوانب مستدقة الأطراف وحافة عريضة ، وهناك شريط فريد يحيط بالخارج و عليه كتابة يفصلها ثلاثة أفاريز لميداليات بها شعارات . و الميداليات لها حدود نباتية ، و أعلى و أسفل ووسط كل أفريز شكل مثلث نباتى ، و تم زخرفة الأرضية بكتابات و أيضاً الحافة و لكن يقطعها ست أفاريز لميداليات ذات تصميمات متناوبة. والميداليات الستة على شكل حليات وردية ، ثلاثة منها تحتوى على شعارات مطابقة لما فى الخارج بينما الثلاثة أفاريز الأخرى محاطة بأربعة من البط يدورون أفقياً ، وهذه الحليات الوردية وجدت على منزل قلاوون ، حيث يعتقد أن الزهور السداسية ترمز إلى منزل قلاوون والد نصر الدين محمد.

---

(1) Esin Atil :" Renaissance Of Islam art Of The Mamluks",OP. cit, P.78.
*هو سقا السلطان نصر الدين محمد ،واصبح أمير سنة (١٣٣٠-١٣٣١م)، وخدم كوالى للملك فى مصر وسوريا ، وتوفى عام ١٣٤٥م.



شكل (٤٢٦)

طست من النحاس المكفت بالفضة و النحاس الأحمر - مدينة Circa- عام ١٣٤٠م - من أجل قشتمر- متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

و القاعدة لها تصميم رئيسى من ثلاثة صفوف مركزية من السمك ، فهناك ستة سمكات تسبح ضد الإتجاه لتشكل الصف الداخلى ، و نفس الحركة العكسية تظهر على المجموعة التالية المؤلفة من عشرة أسماك و تحتوى على صف من اثنى عشر، وإتجاه الأسماك يعطى تأثير الموج أو دوامة الماء ، وقد رأينا ذلك على الأعمال المملوكية التى ازدهرت خلال القرن (١٦م) .

ومن الأباريق النحاسية شكل (٤٢٧) وهو لإبريق من النحاس المكفت بالذهب والفضة، صنع لأمير لم يذكر أسمه ، ويوجد على أعلى وأسفل العنق كتابة تمجد الأمير المجاهد. وقد تعرض هذا الإبريق للترميم فى العصر العثمانى ، واستطاعوا الحفاظ على جماليات التصميم الأصلى .

ويشمل الإبريق على فتحة التجويف تشبه الفم، وعنق، ومقبض، وصنبور ، وجسد. والفم يحتوى على حلقتين بتصميم نباتى ، والحلقة العليا مهشمة والشكل الموجود موروب لحد ما، ويوجد بينهما إفريز مجوف ومزخرف بزهور اللوتس وبراعم تم تقسيمها إلى ثلاث دوائر تحتوى كل منها على زوجين من البط المنقوش المزين .
و العنق تم تقسيمه إلى ثلاث وحدات ، العليا و السفلى تحتوى على كتابة على أرضية مزخرفة بشكل نباتى وردى ، و الوحدة الوسطى تحمل كتابة أخرى تنقسم إلى ثلاث ميداليات أرابيسكية ويربط العنق و الكتف سلسلة من المواضيع الزخرفية النباتية ، و الكتف به منطقة من الكتابة ذات حجم كبير ، و أسفلها شريط به خمسة عشر من الحيوانات الراكضة تقاطعها ثلاث دوائر هندسية ، و نجد الحيوانات تتحرك تجاه اليسار ومنها (أبو الهول المجنح – حيوانات من ذوات الأربع مثل الدب والذئب والغزال والأرنب البرى ، الأسود ، الثعالب ، الثيران) .
و الجزء المستدق السفلى للأبريق يحتوى على ستة ميداليات ، تحتوى على دوائر هندسية تحيط بها قطيع من البط عدده ثمانية ، و تملئ الفتحات زهور ذات أوراق سداسية و زهور اللوتس .

وعلى القاعدة شريط أخر من الحيوانات الراكضة و معها ثلاث دوائر هندسية وتسع من الحيوانات ، و هذا الشكل يعيد الأشكال الموجودة بأعلى لكنها تدور عكس الإتجاهات . وقد تم زخرفة الجانب السفلى بشكل جميل من الزهور و النباتات .أما المقبض فزخرفتة مجزئه بأشكال وردية و ضفائر تلحق بالكتف عن طريق شكل يشبه القلب .
و الشكل كله يتبع النماذج المعروفة فى العصر الأيوبى حيث التجويف الشديد الذى يشبه الفم و الحلقات الخشنة على العنق و المقبض .

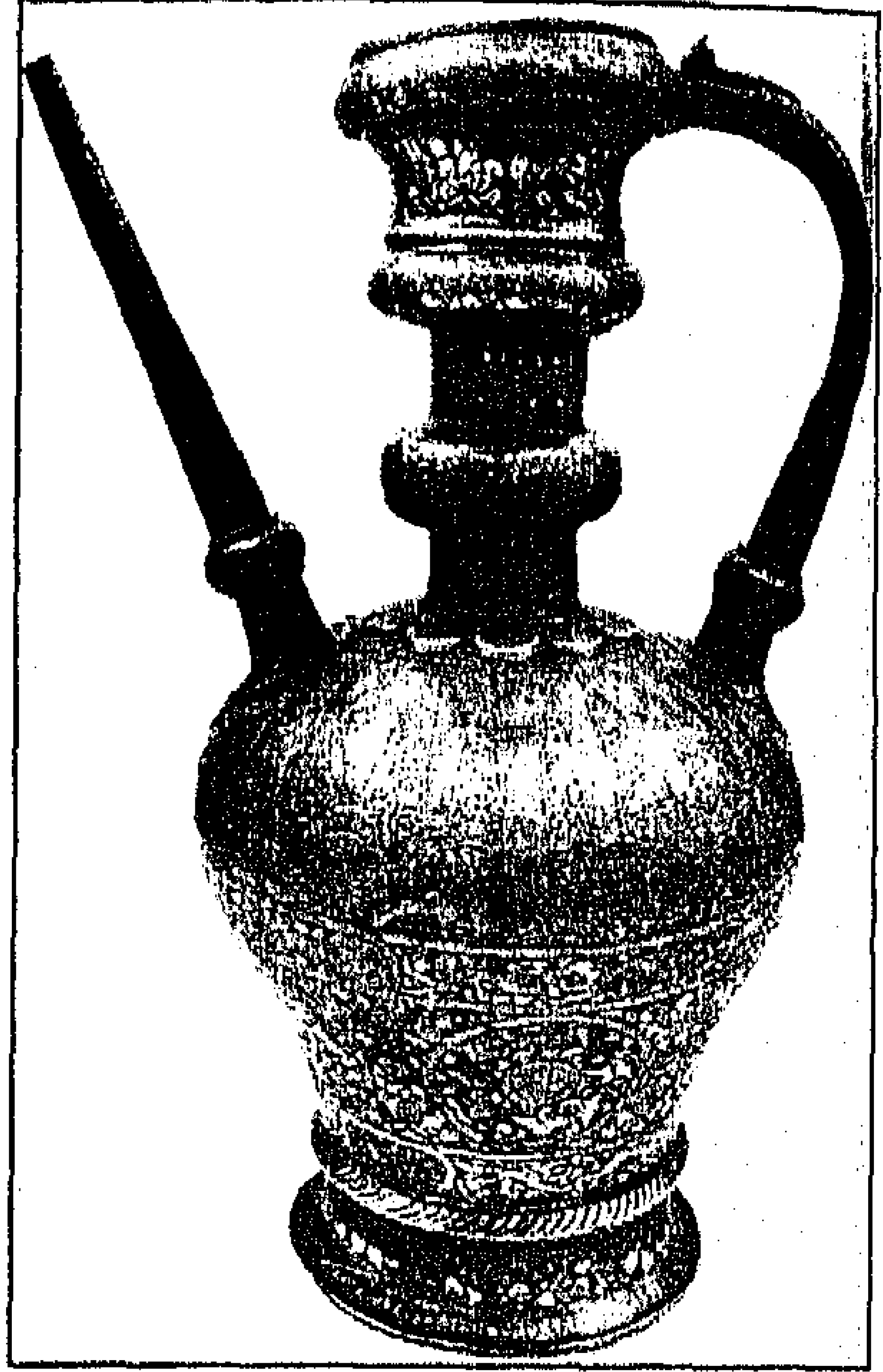
ومن الأشكال المملوكية الأخرى و التى من عمل ابن الزين ، سلطانية من النحاس المطعم بالذهب و الفضة شكل (٤٢٨) .
تحتوى هذه السلطانية الصغيرة على ثمانى عشر شخص تم رسمها على الخارج ، و هذه الأشخاص تبدو و كأنها تشارك فى مراسم إحتفالية أو أنشطة مملوكية .
و تأخذ القطعة مميزات و ملامح الأعمال المملوكية حيث القاعدة الدائرية والجوانب المقلوبة و الحافة الكبيرة . و هناك زخارف نباتية على الحافة السفلى تظهر بجانب الأشخاص المنقوشة ، و بها ثلاث ميداليات تعرض أشخاص تعتلى العرش و ترتدى التاج الملكى ، وكل منهم يجلس متربع على العرش و إحدى يديه تستند على فخذه و اليد الأخرى تمسك كأس ، و الوحدات الثلاثة الباقية تحمل كل منها خمسة أشخاص تمثل موظفين فى البلاط الملكى و صيادين و مغنيين .

فالأفريز الأول يظهر مجموعة من الموظفين الجالسين على الأرض ، وفى الوسط شخص متوج يمسك قوس و سيف يرمز لوظيفته العليا ، ويرتدى قبعة من الفروالناعم ترجع إلى وسط أسيا بالمقارنة مع الأشخاص التى ترتدى عمامة ، والشخص الموجود على اليمين يمسك سلطانية كبيرة لها أرجل و منقوش عليها أسم الفنان الذى صاغها ، و بالقرب منه رجل يُشهر سيفه ، و الشخصين الأخرين على الجانب الأخر للشخص المتوج يمسكوا مقلمة كبيرة مستطيلة الشكل و سيف، و المشهد يرمز إلى الوظائف الإدارية التى كانت تحيط بالسلطان و تُظهر مناصب الأمراء الأتراك كحامل الكأس ، حامل السيف ، حامل الصولجان .

و الأفريز الثانى يختص بالوظائف و الأنشطة الأقل أهمية ، فهناك زوج من عازفى الموسيقى (الفلوت – الدف) و بجانبها راقص يمسك صاجات ، و يظهر أشخاص يمسكون الكؤوس ، و هذا المشهد يبرز جو اللهو و المتعة .

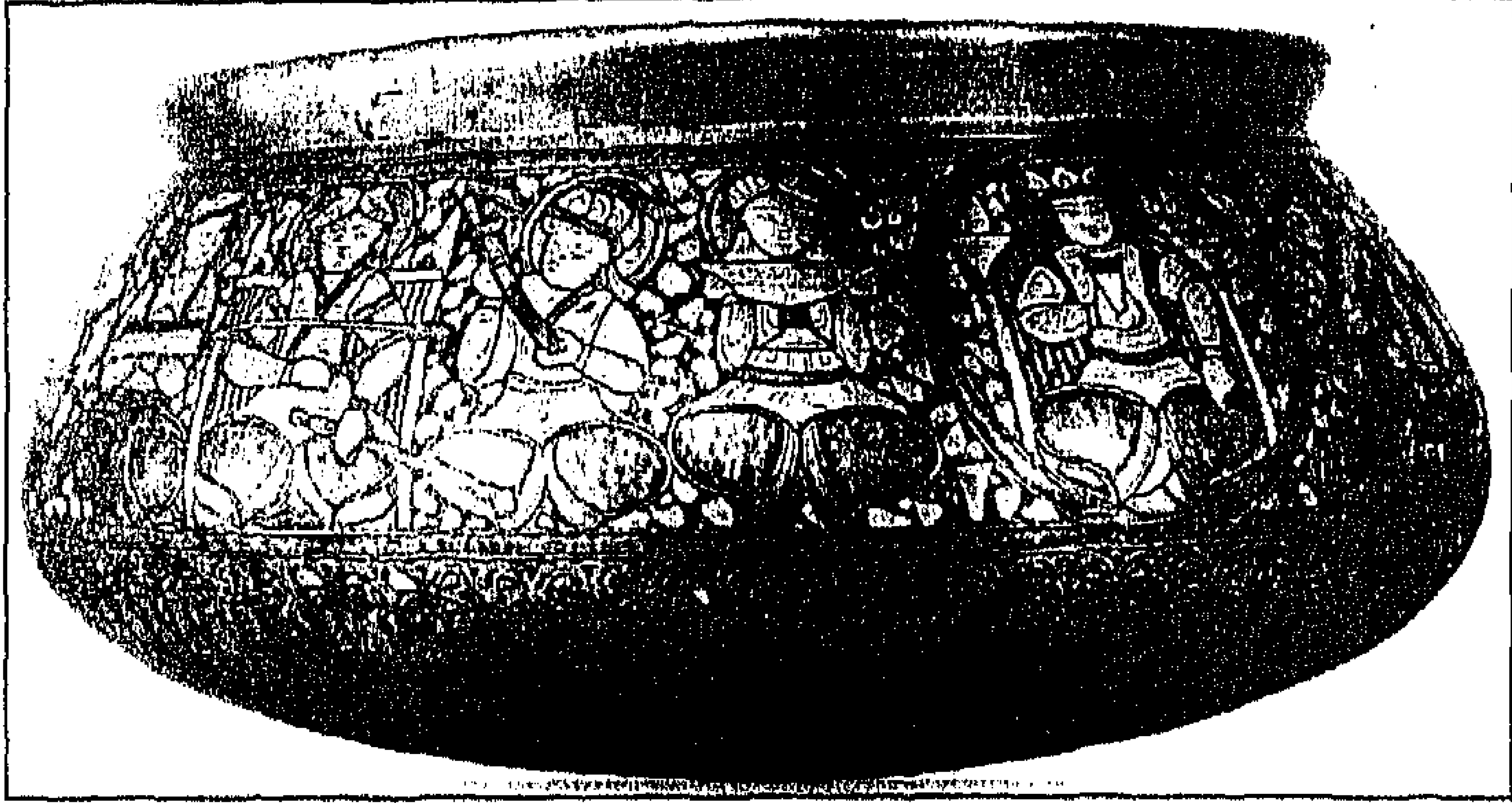
و الأفريز الثالث يصور أشكال للصيد الذى يركز على الأوز البرى و الذى وجد بشكل وفير فى المستنقعات خارج العاصمة . و هناك شخص فى المركز يمسك أوز، وكل زوجين من الأشكال على كل جانب يمكن تتبعهم و هم يصوبون بالقوس و السهم و يقتلون بالمقلاع . وقد حاول الفنان أن ينوّع فى ملامح الأشخاص ، فمنها من سلالات و سط آسيا أو تركيا ، و آخرون من منطقة البحر المتوسط ، و هذا واضح فى رسم أعضاء الطبقة الحاكمة .
وتحتوى السلطانية من الداخل على حلقتين مؤلفتين من ستة أسماك ، و السمك فى الحلقة الداخلية تسبح عكس عقارب الساعة ، بينما السمك الخارجى متفرق على دوائر صغيرة . والسطح الخارجى للقاعدة غير مزخرف .

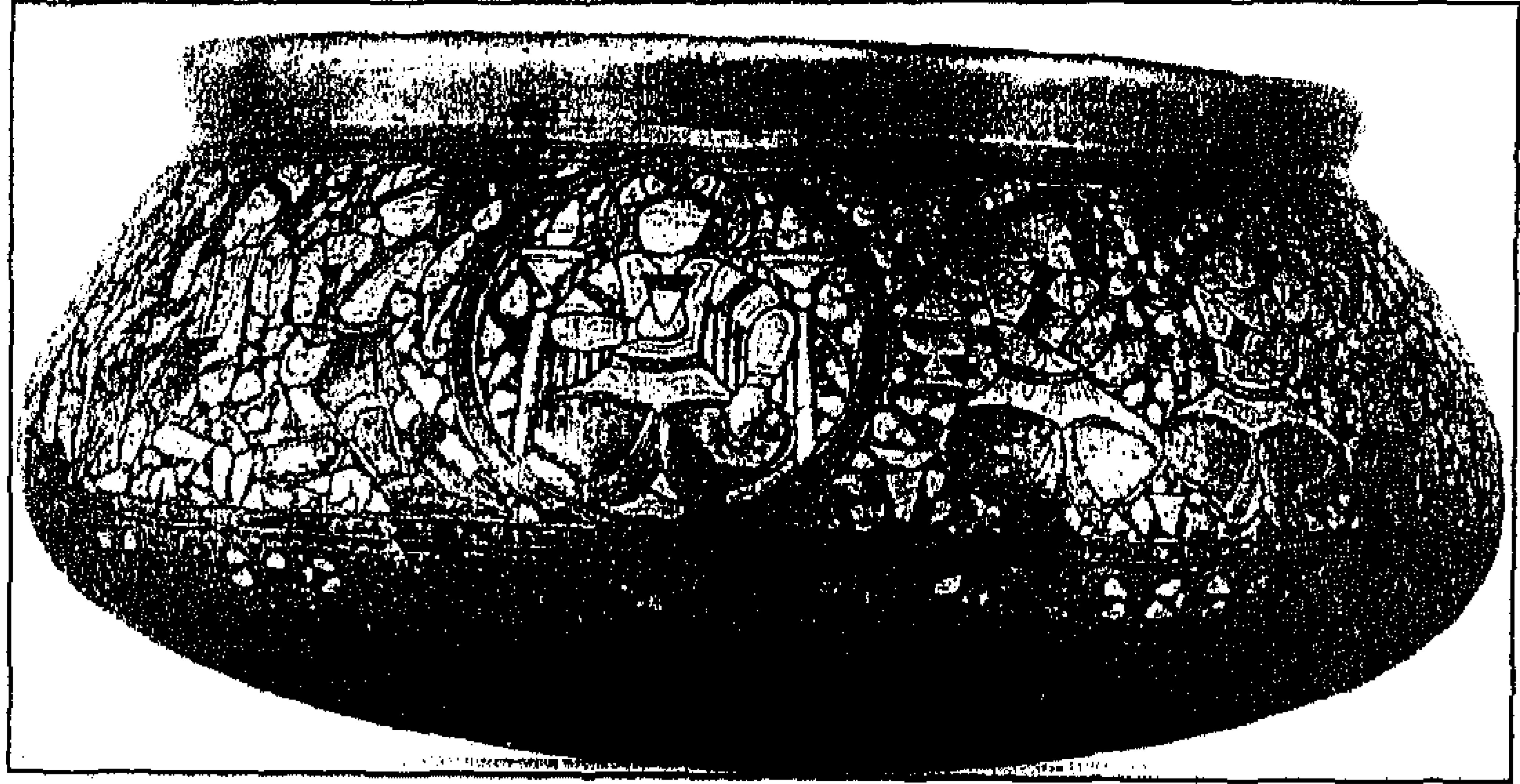
وهناك صينية من النحاس المطعم بالفضة شكل (٤٢٩) قام بعملها أحمد بن حسين الموصلى فى القاهرة من أجل داوود سلطان اليمن .





شكل (٤٢٧)
إبريق من النحاس المكفت بالذهب و الفضة - مدينة Circa - عام ١٣٠٠ م - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة





شكل (٤٢٨)
سلطانية من النحاس المكفت بالذهب و الفضة - مدينة Circa- عام (١٣١٠-١٢٩٠م) - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

وعلى حرف الطبق يوجد ثلاث أفاريز كتابية تمجد السلطان داوود سلطان اليمن ابن السلطان المظفر السعيد . فقد عهد السلطان داوود إلى فنانين من العصر المملوكى بعمل قطع عديدة من المعدن المكفت و الزجاج المطلى بالمينا ، حيث عهد هو و أسلافة مثل " يوسف " إلى ورشات عمل للمماليك بعدد من الأعمال الفنية فى القاهرة ، و تم تدوين أسمائهم عليها .

وقوام زخرفة هذه الصينية ميدالية كبيرة تنقسم إلى ميدالية ذات ثلاثة فصوص ، وفى قلب الميدالية الوسطى خمس زهرات ذات بتلات و شعار أسرة " Rasulid " حاكم اليمن .
و يشع من التصميم الهندسى زهور تشكل ضفائر رائعة – ومن ثم تتفتح إلى سبع وحدات لحيوانات حقيقية و خرافية ، بعضهم مشتبك فى صراع ، وفى وسط كل وحدة شكل أبو الهول متوج و يظهر فى وضع جلوس القرفصاء بأجنحته الممتدة و بجانبه يوجد أسدين مجنحين ينقضون على ثيران ذات أجنحة بينهم فاصل صغير.

وتم تزيين الصينية بطيور مثل البط المحلق و رؤوس الأسود و الثيران و الذى يظهر و كأنه جزء من هذا الإطار المضفر . و يعتبر هذا العمل المزخرف من روائع الأعمال المعدنية .

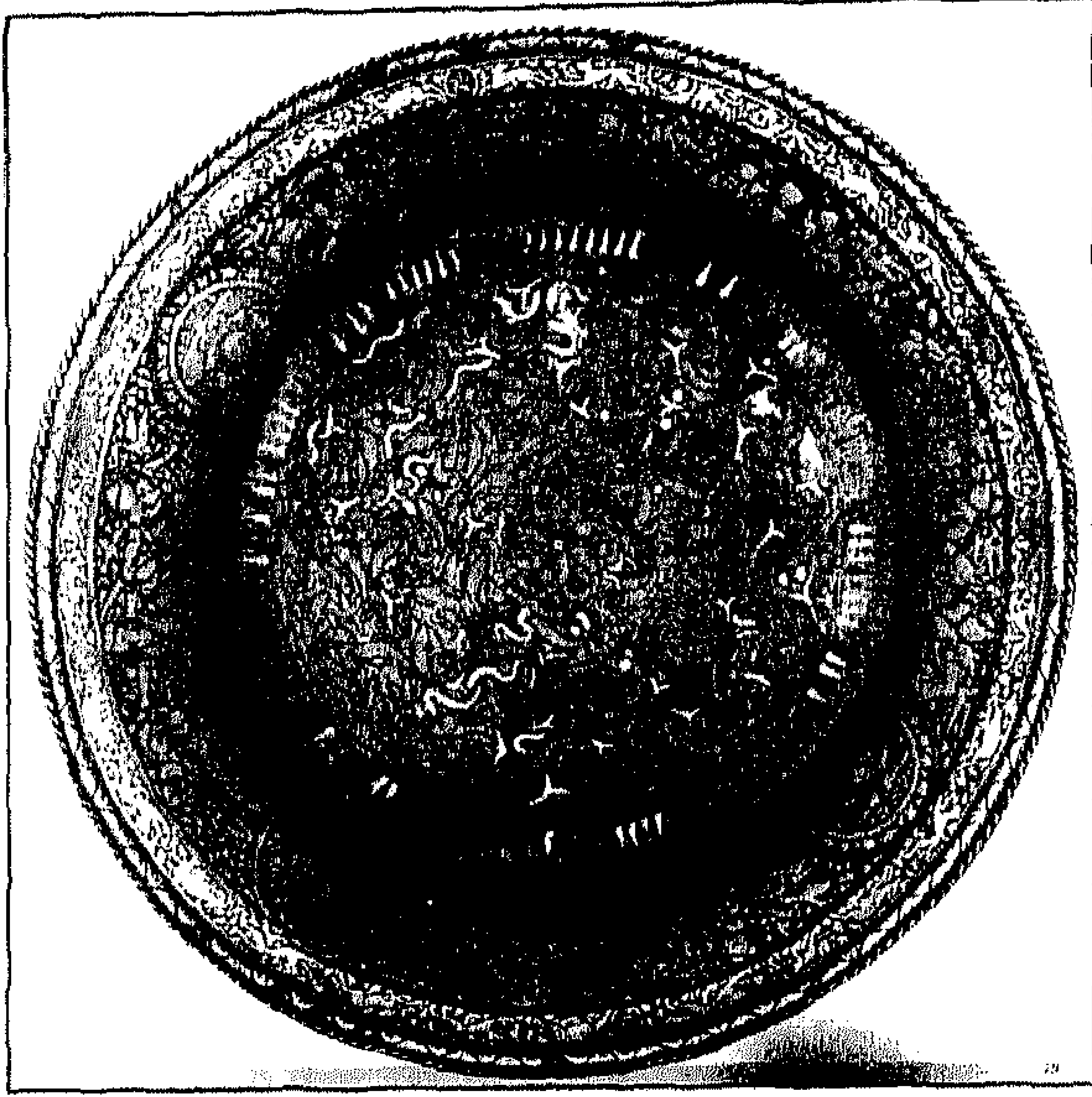
و يظهر على الميداليات الثلاث المفصصة بالمنطقة الخارجية فرسان أحدهم يصوب السهم تجاه أسد و يرتدى عمامة عليها شريط مرفرف و رداء مطوق بحزام و حذاء عالى و سيف مغطى بجراب يحمله فى وسطه ، والفارس الثانى بكامل عدته الحربية و يقوم بالتصويب تجاه شخص آدمى صغير و يستخدم القوس و السهم ، و نرى كيس فى وسطه ملئ بالسهام ، و الفارس الأخير أيضاً فى كامل عدته و يحمل قوس و سيف و جراب لحمل السهام ، ويقوم بطعن آدمى صغير بالرمح ، و هذا الشخص يحمل سيف .

وقد أهتم الفنان بإظهار تفاصيل الفرسان و ما يركبون مع وجود زخرفة أرابيسكية جميلة ونرى الأرابيسك الوردى ملئ بالبط المحلق فى أرضية العمل ، و هناك أسهم رأسية لحروف تشع تجاه الحافة .
و يظهر تصميم مزركش على الحوائط و الحافة ، و الشريط الداخلى يقسمه ستة أفاريز يحليها خمس زهور و براعم . وهناك رسم أخر من الحيوانات تمشى عكس عقارب الساعة وفى نفس إتجاه الحروف ، و تشمل هذه الحيوانات (الأسود ، الدببة ، الثعالب ، الفهود ، العزلان ، الذئاب ، الأرانب البرية ، الثيران ، الجمال) أما الأرضية فمليئة بزخرفة الأرابيسك .

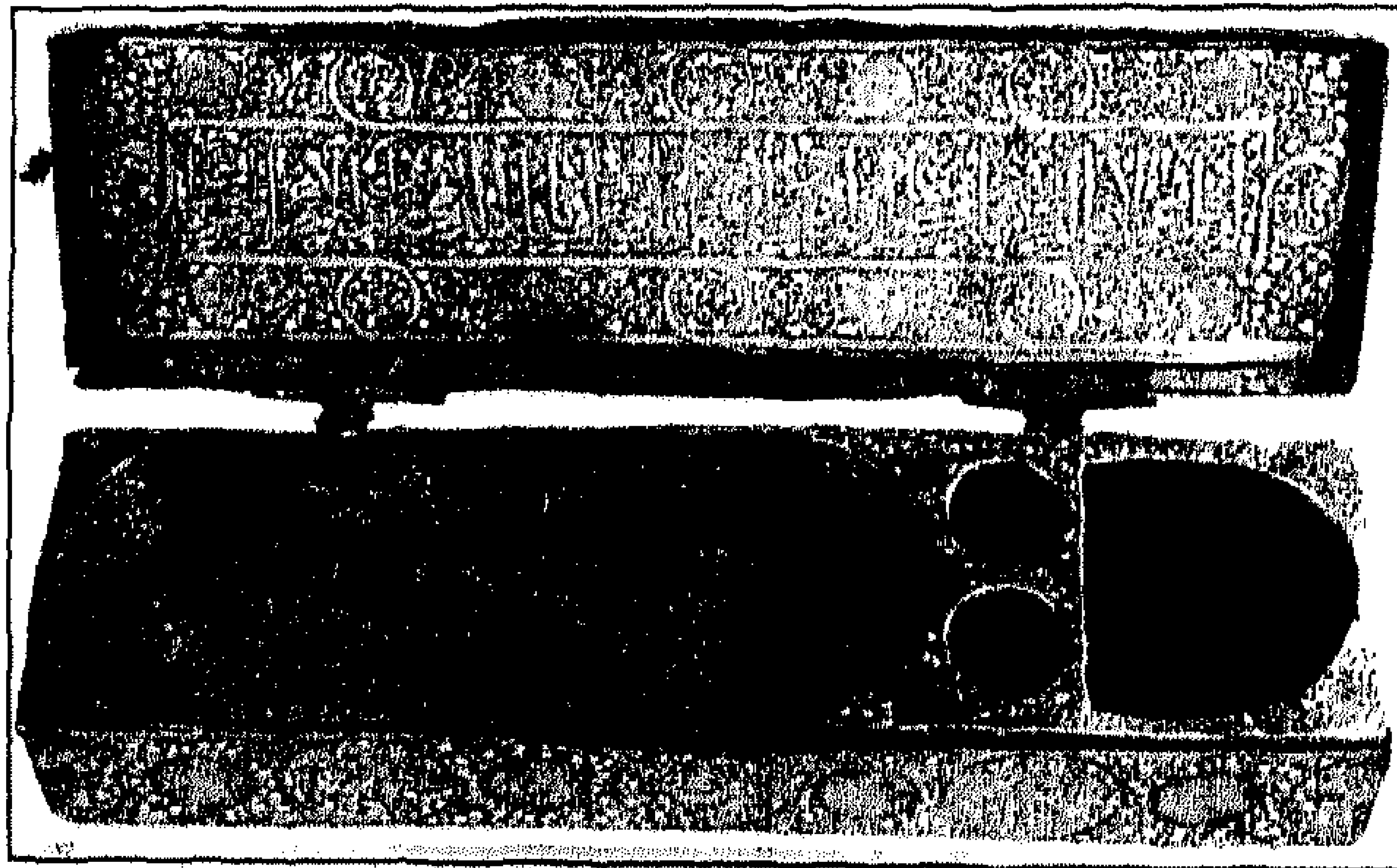
وبمتحف اللوفر مقلمة من النحاس المطعم بالذهب و الفضة شكل (٤٣٠) ، تحتوى قمة الغطاء على كتابة و نقش على أربع أفاريز ، و الكتابة فى شكل نثرى تبين فائدة القلم و الدواه ومدى منفعتها ، و يبين العام الذى تم فيه العمل(٧٠٤ هـ) وهذه الكتابة تمت على قمة الغطاء و على قاعدتها و داخل الغطاء على الحوائط المحيطة بوحدات القلم و المقلمة .
وقد تم هذا العمل على عدة قطع تشمل الغطاء و الجسد الذى له فصين ، و يمسك كلاهما مجموعة من المسامير ، فنجد وحدات منفصلة بجزء الحبر و المحبرة ، و أخر للأقلام الخشبية .

و المحبرة تحتوى على تجويف دائرى لإناء الحبر ، و هناك تجويفين صغيرين دائريين لأوعية الرمل و المادة اللاصقة (النشا أو الحبر الأحمر) ، وقد تم فقدان إناء الحبر و الوعائين و لسان المقبض الأمامى عند التجديد و الترميم .
و تتكون الزخرفة من مزج الزخارف النباتية و الهندسية و الأرابيسك مع العناصر الآدمية ، و تم شطر الشريط المنقوش بالخط الكوفى إلى ثمانية أجزاء ، ستة وريدات ذات زهور، و إطارات حول الإفريز الأوسط الذى يحتوى على ثلاثة ميداليات يظهر عليها فرسان ، و يظهر على الميدالية الأولى صياد و معه صقر فى وضع الوقوف ، و الميداليتان الأخريتان لفرسان يرمحون تجاه الوسط و يحملون قوس و سهم و يصاحبهم كلب يهاجم نمر.
و الجوانب الخارجية للغطاء عليها وحدات بيضاوية بها خط كوفى مضفر بالتناوب مع نجوم سداسية الشكل تحيط بها دوائر ، و الدائرة الوسطى تركت بيضاء (ربما تكون من أجل المقبض) .

أما السطح الداخلى للجوانب فيحمل نماذج هندسية تحددها ثمانية من الدوائر ذات زهور سداسية . و السطح الخارجى للجسد عليه عشر ميداليات كبيرة لأشكال هندسية على خلفية نباتية ، وهذه الميداليات تدور حول الأركان الأربعة ، فأربعة منهم على الجانبين تمثل أشخاص واقفين ، أما الستة ميداليات فتحتوى على فرسان يحملون سيف ويهاجمون أسد ، ويرتدون كامل أسلحتهم ويتعقبوا العدو بالسيف ، أما الفرسان فى الأربع ميداليات الأخرى فيستخدموا القوس و السهم لصيد النمور والثعالب و الأسود .
ويعتبر الجزء الداخلى للمقلمة من أكثر الأجزاء روعة فى الزخرفة و التصميم ، و قاعدة المقلمة على حافتها شكل بط طائر يحيط به ست دوائر ، وفى الوسط كتابة تحيط بها ميداليتين كبيرتين ، و كل ميدالية يحيط بإطارها ستة من البط ، أما حوائط المقلمة فقسمت إلى أربع أفاريز ، أثنان منهم تم تقويسهم بشكل بيضاوى ، و يحيط بالكتابة بط و أشكال هندسية و أرابيسك .
و يبدو أن هذا العمل تم لشخص متعلم يستطيع تفهم العبارات النثرية و الشعرية الموجودة على المقلمة ، و يبدو أنه من أصحاب الكتب و المعرفة .



شكل (٤٢٩)
صينية من النحاس المكفت بالفضة (١٣٢٠-١٣٠٠م)
مدينة Circa - قام بعمله أحمد بن حسين الموصلي في القاهرة
- متحف الميتروبوليتان - نيويورك



شكل (٤٣٠)
مقلمة من النحاس المكفت بالذهب و الفضة
(١٣٠٤-١٣٠٥م) - متحف اللوفر

و كذلك هناك صحن من النحاس الأصفر المطروق و المكفت بالفضة شكل (٤٣١) فقد عرفنا هذا النوع من الصحون ذات المركز المرتفع من النماذج المملوكية ، غير أن شكل الخط و مضمون الكتابة ، و الأشخاص المحصورة داخل الدوائر تشير كلها إلى الفترة الأخيرة من الحكم الأيوبى .
وقوام زخرفة هذا الصحن نابل يرمى أسداً ، و يحيط به شريط عريض من كتابة نسخية تقطعها دوائر يجلس بداخلها شاربين أو موسيقيين ، و يكتنف هذا الشريط الكتابى شريطان أخران بداخلهما حيوانات يقطعها فى الشريط الثانى دوائر تشتمل على شعارات أوروبية . ويزين وجه الحافة ثلاثة أشرطة زخرفية ، ومما يدعو للدهشة وجود فيل بين رسوم الحيوانات المحصورة داخل الشريط القريب من حافة الصحن، فالرنك الموجود داخل المنطقة الصغرى ليس إسلامياً ويشير بالضرورة إلى الشخص الأوروبى الذى أمتلك هذا الصحن .

ومن المعادن التى أورخت فى القرن (١٣ ـ ١٤ م) :

إبريق من البرونز غير المكفت المصبوب شكل (٤٣٢) و يزين مقضية ومصبه تماثيل طيور ، أما البدن و أسفل العنق فيزينهما أشرطة من زخارف مشكلة بالقالب ، و الغطاء مفقود و نقش على العنق المثمن الشكل كتابة نصها " برسم الشريفة عتيقة بنت المنصور ."
ويعتبر هذا الإبريق وثيق الصلة بإبريق أخر فى مجموعة نهاد السعيد ، و نظراً لإحتفاظه بقاعدته الأصلية فإنه يعطينا صورة واضحة عن النسب الصحيحة لهذا النوع من الأوانى .
ومن الملاحظ أن مصدر هذه المعلومات غير مؤكد ، فإسم عتيقة الذى يعنى لغوياً الآمه التى تم عتقها ، لم يعثر عليه فى المناطق العربية أو الشرق الأدنى إبان هذه الفترة ، لذلك يرجح نسبته إلى مصدر شرقى .

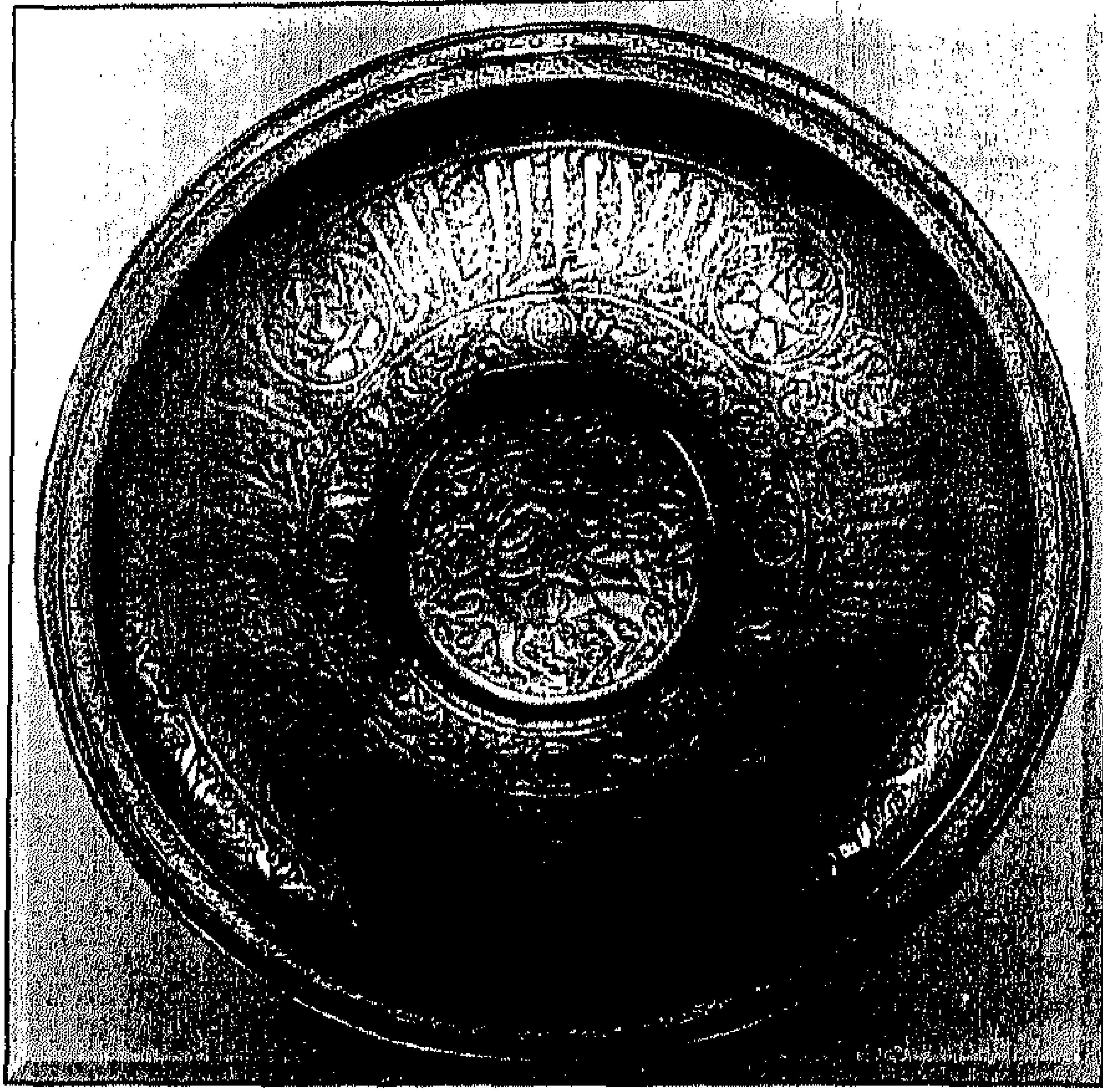
كما يوجد أيضاً صلة واضحة بينه و بين إبريق أخر شكل (٣٠٥) والذى يمثل إبريق من البرونز ، يحلى غطائه و عنقه و قاعدته عناصر زخرفية محزوزة تتألف من بتلات زهرة اللوتس يحيط بها نقط ، و المقبض و المصب يعلو كل منها رأس أسد أما الغطاء فيعلوه تمثال طائر .
ومن القرن الرابع عشر الميلادى إبريق آخر من النحاس الأصفر المكفت بالفضة شكل(٤٣٣) ، و يزينه عدة أشرطة أحدهما يحيط بالرقبة ويضم كتابات بخط النسخ ، و يحيط بالكتف شريط أخر يحتوى على كتابة بنفس الخط داخل خراطيش ، و يفصل بينهما دوائر تضم موسيقيين جالسين ، و يزين الفوهة و أسفل الرقبة و القاعدة زخارف على شكل كتابات كوفية.
وهذا الإبريق يصور لنا مرحلة من مراحل الحضارة المشتركة بين كل من غرب إيران و العراق و الجزيرة تحت حكم الإيلخانيين حيث اتخذوا من تبريز عاصمة

لهم ، كما يصور لنا المركز القيادى الذى إحتلته الجزيرة فى صناعة المعادن بين دول المنطقة .

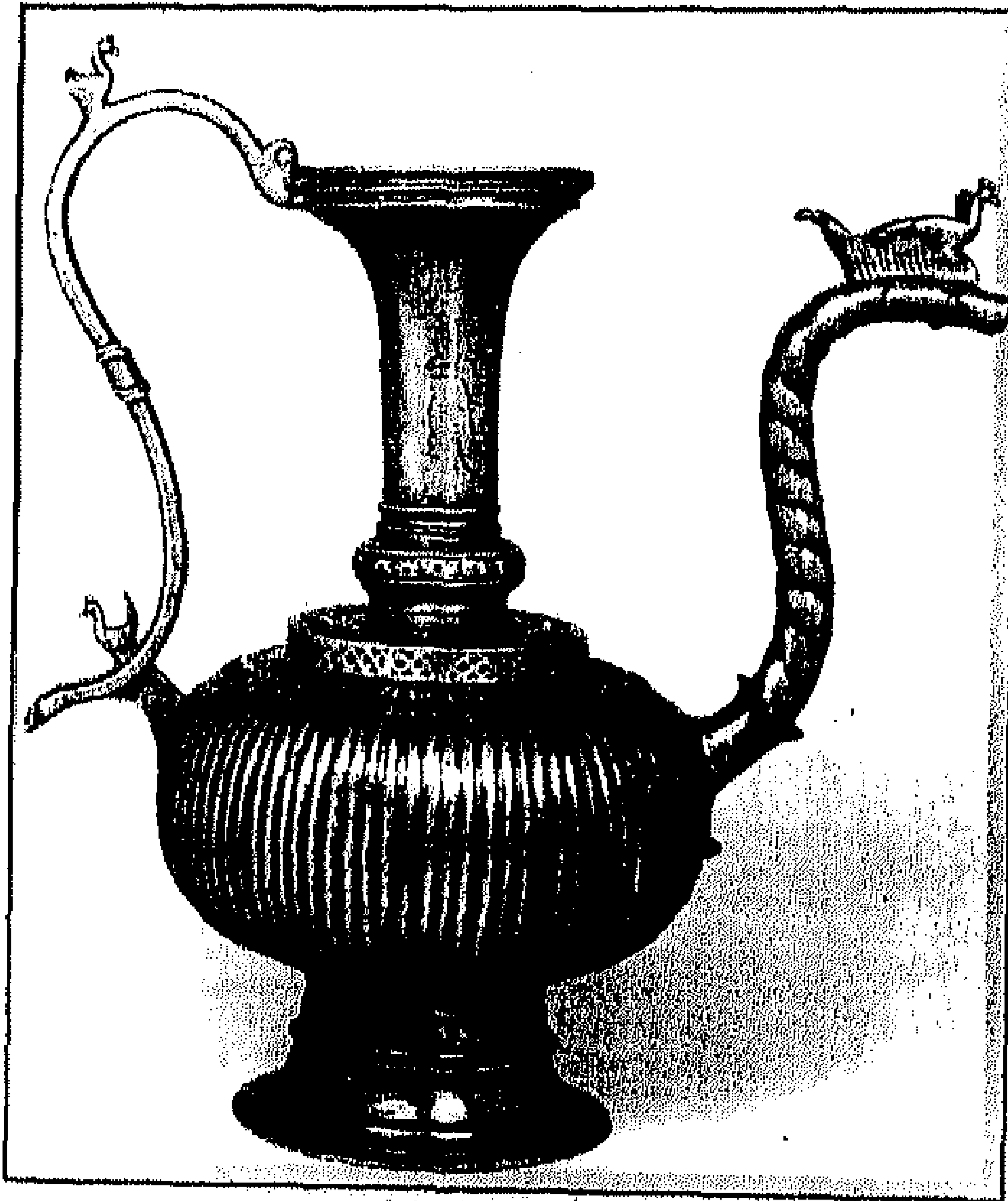
و هناك إبريق أخر شكل (٤٣٤) يشبه الشكل الخارجى للأبريق السابق وهو من النحاس الأصفر المطروق والمكفت بالفضة ، و يزين بدنه كتابات نسخية حول الكتف نقش فى أسفلها دوائر تحصر بداخلها الكواكب و يكتنفها من أعلى وأسفل شريط من الحيوانات ،أما الرقبة فيزينها كتابة نسخية يعقبها كتابات كوفية زخرفية. ويعتبر شكل هذا الأبريق نموذجاً لكل ما يتعلق بمدرسة الموصل من مشغولات معدنية فى القرن الثالث عشر الميلادى .
وقد نقش عليه رسوم خاصة بعلم التنجيم و الفلك هنا لكى تجلب الفأل للصانع والمالك فى آن واحد ، وهى تبدو على النحو التالى : الشمس فى برج الأسد ، وعطارد فى برج العذراء ، و الزهرة فى برج الميزان ، و المريخ فى برج العقرب و القمر فى برج القوس ، و زحل فى برج الجدى .... و هكذا .

وكذلك يوجد إبريق آخر من البرونز شكل (٤٣٥) وهو بدون مصب ومكفت بالفضة ، و يزين الجزء الأمامى منطقة بيضاوية داخلها حاكم يجلس على العرش تكتنفه من كل جانب عصا رأسها على شكل تنين ، وعلى كل جانب من الحاكم فارس يحمل رمحاً ، ويحيط بالرقبة كتابات تنتهى أطرافها بحيوانات ، حيث وجدت هذه الكتابات ذات الأشكال الحية على منتجات القرن الثالث عشر الميلادى على المشغولات المعدنية المكفتة فى كل من إيران و الجزيرة و سوريا ، و يلاحظ أن الزى الذى يرتديه الأشخاص الذين يكوّنون أحرف الكتابات يشبه الزى المنقوش على النماذج الفنية من الجزيرة و سوريا .

وشكل (٤٣٦) لإناء مصبوب مكفت بالفضة يزينه شريط من الخراطيش البيضاوية تحصر كتابات بخط النسخ تشير إلى ألقاب الحاكم ، يفصل بينها دوائر تضم بداخلها رسوم آدمية راجلة أو راكبة على جياد ، و يبدو من العصا التى تعلو الكتف الأيمن لكل من الشخصين الواقفين أنهما درويشان .
وبالرغم من أختلافه الطفيف عن الأباريق السورية و المصرية إلا أنه أستوحى مثلها من أشكال الأوانى المصنوعة فى الجزيرة أثناء القرن الثالث عشر الميلادى
أما شكل (٤٣٧) فهو لإناء من البرونز المصبوب المكفت بالفضة رسم على كل ضلع من أضلاعه التسعة حامل الدبوس ، و هذا الإناء من ضمن المجموعة التى أطلق عليها " أوعية النقود " ومن الواضح أن هذا الشكل كان شائعاً فى الجزيرة وغربى إيران فى القرنين الثالث عشر و الرابع عشر الميلادى ، ومع ذلك فإن مصدره الأصلى غير مؤكد .



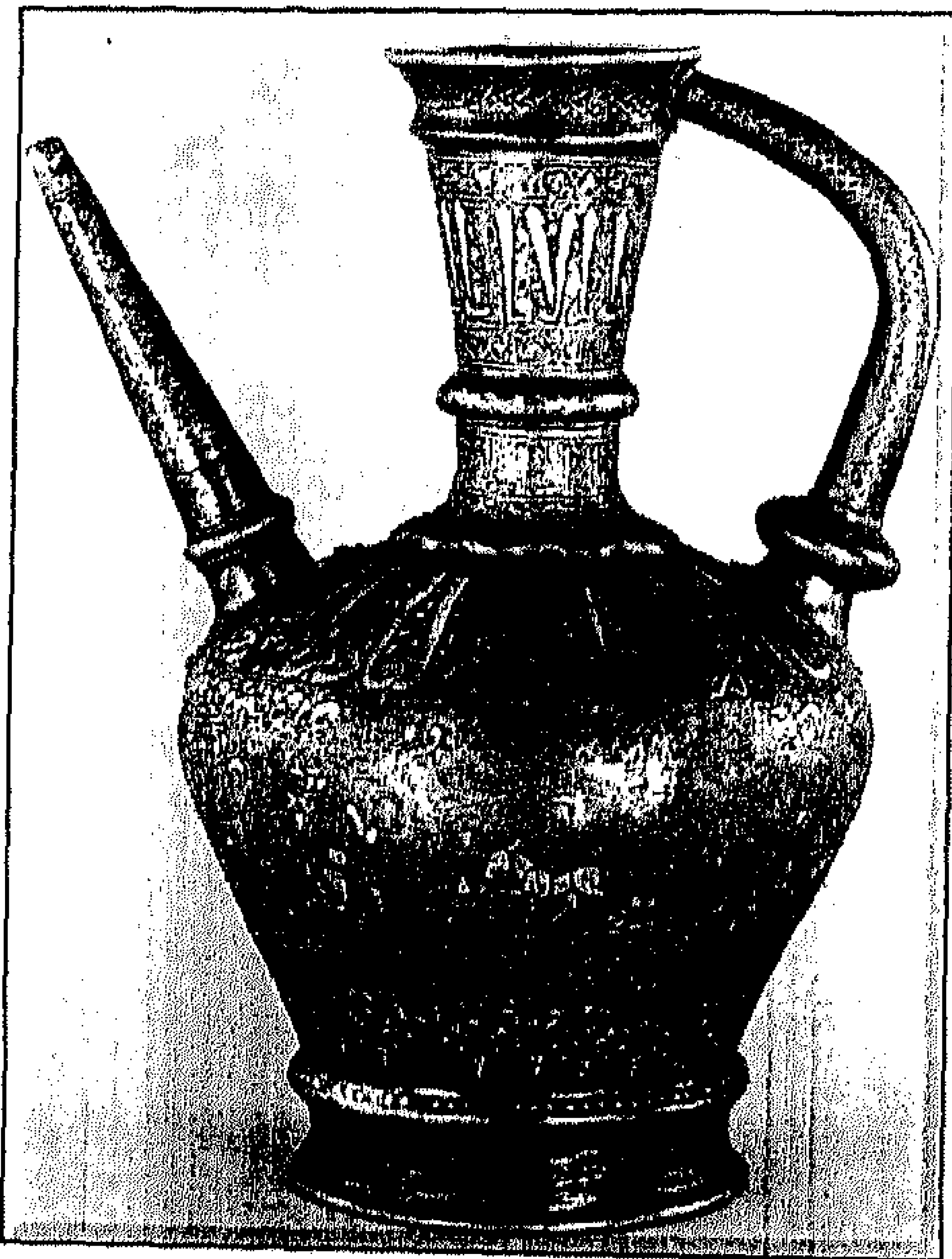
شكل (٤٣١)
صحن من النحاس الأحمر المكفت بالفضة - حوالي
(٦٤٨هـ- ١٢٥٠م)



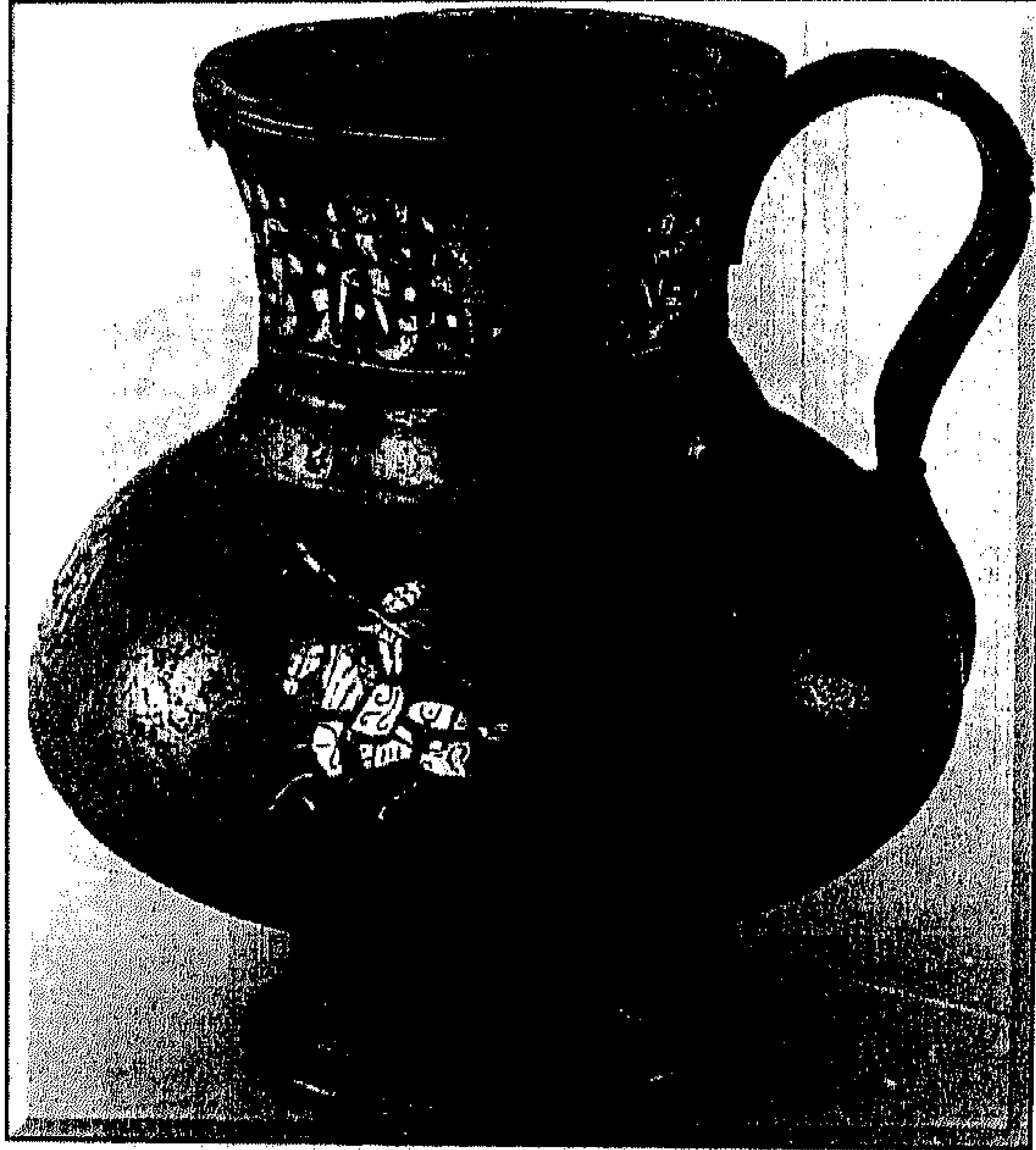
شكل (٤٣٢)
إبريق من البرونز برسم الشريفة عتيقة بنت المنصور ربما من
سلطنة دلهي - القرن الرابع عشر الميلادي



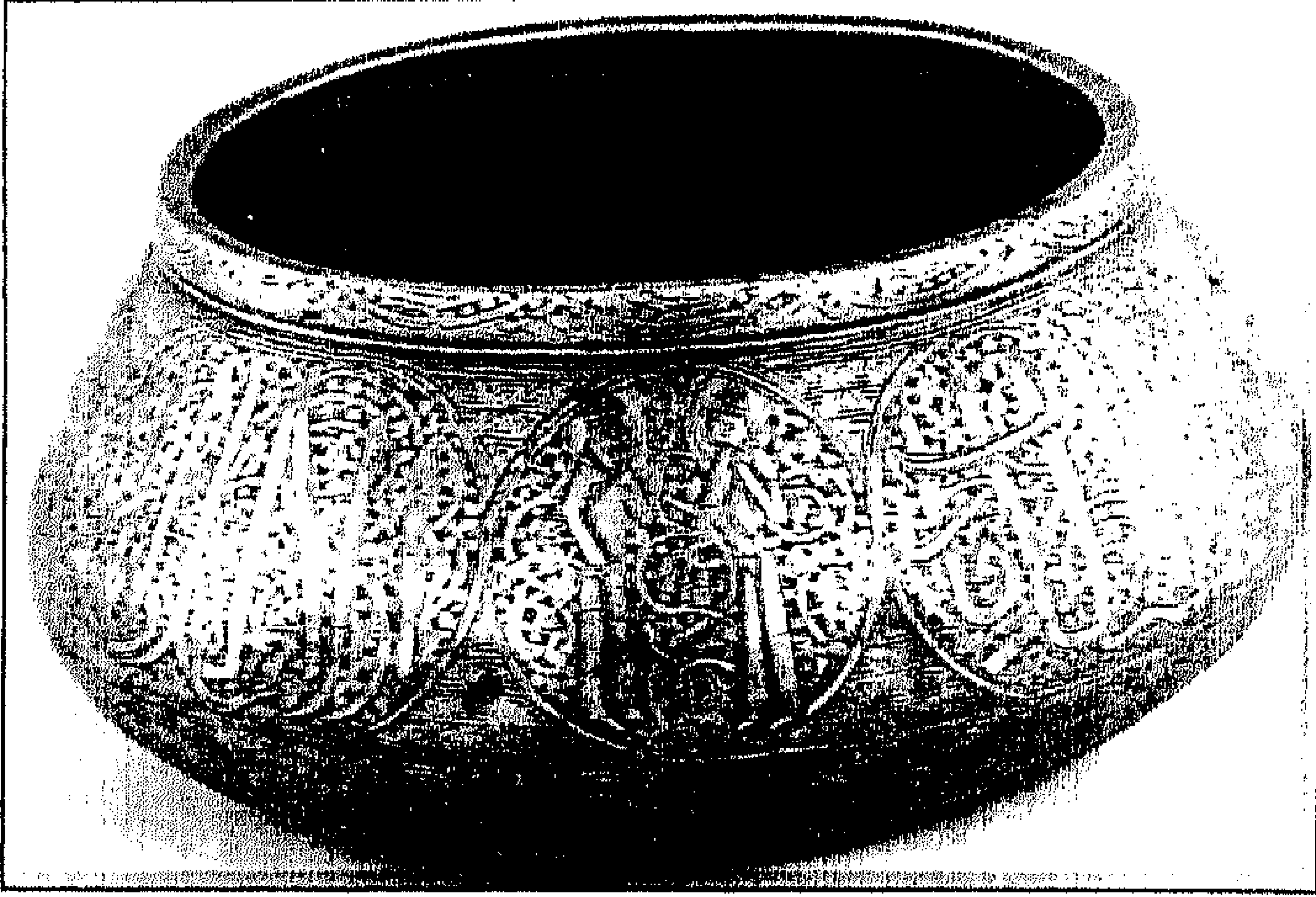
شكل (٤٣٣)
أبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة - غرب إيران
القرن (٨هـ-١٤م)



شكل (٤٣٤)
إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة - في مجموعة صدر الدين آغاخان سابقاً - الجزيرة - القرن (٧هـ-١٣م)



شكل (٤٣٥)
إبريق بدون مصب من البرونز المكفت بالفضة
إقليم الجزيرة - القرن (٧هـ-١٣م)



شكل (٤٣٦)
إناء من البرونز المكفت بالفضة - غرب إيران - القرن الرابع عشر الميلادي



شكل (٤٣٧)
وعاء من البرونز من أوعية النقود - الجزيرة أو غرب إيران - القرن (١٣-١٤م)

ومما يلفت النظر فى هذا النموذج بالذات ، أن زخارفة ذات إيقاع جرئ ، والتركيز على حاملى الدبابيس الذين تم دعمهم بالكتابات شبه الكوفية التى تضاعف من قوة التأثير .

ومن الأمثلة أيضاً على المعادن فى القرن (١٤ – ١٥ م) شمعدان من البرونز ذو نسبة عالية من القصدير ، و مصبوب و مكفت بالفضة شكل(٤٣٨) و يحليه حول القاعدة كتابة بالخط الكوفى المزخرف مع وريدة ، و يحلى بدنه أربع دوائر تضم بداخلها فرساناً ، و أربع دوائر أخرى صغيرة تحصر بداخلها منظر شراب بحيث يجلس كل شاربين على حده فوق أرضية من الرقش المورّق و الوريدات ، كما يزين الكتف أشخاص يجلسون بين وريدات ، و يوجد على العنق كتابة بالخط الكوفى المزخرف ، وعلى مكان تثبيت الشمعة أشخاص يجلس كل إثنان على حدة بين قرص الشمس.
وهذا الشمعدان كان ضمن مجموعة الأمير صدر الدين أغاخان بشمال الجزيرة (سرت) ، أو منطقة سلاجقة الروم .

ومن شرق إيران قنينة (زمزمية) من البرونز و النحاس شكل (٤٣٩) ذات عنق ضيق تستخدم للسوائل ، و زخارف بدنها كتابات خطية ، و مقابضها على شكل غزلان.
وقد بدأ الإضمحلال فى هذه الصناعات الدقيقة من القرن السادس عشر بعد الغزو العثمانى.

ومن الفنون المعدنية الهامة صناعة الأسلحة التى عنى المسلمون بها تحقيقاً لقوله تعالى ﴿ وأعدّوا لهم ما أستطعتم من قوة ﴾ *
وعلى الرغم من هذه العناية فإن معظم ماوصلنا من نماذج للعتاد والأسلحة ترجع إلى عصور متأخرة .

ومن أبرز هذه النماذج الأسلحة التى ترجع إلى العصر المغولى فى إيران حيث استخدم التكفيت على الصلب و الحديد . ومن أمثلة ذلك :

قناع حربى من إيران الغربية من القرن الخامس عشر ، و هذا القناع من المعدن المطروق بطريقة الحز شكل (٤٤٠) فالعيون على شكل فتحتين ،و الحواجب و الخدود و الأذن و الشارب محدودة ، وعلى الجبهة نقوش بالعربية منها جزء بتوقيع الصانع .
وهناك أيضاً دروع القصبة (وهى صفيحة من حديد كانت تستعمل قديماً لتدريع قصبة الأنف فى الخيل) كما فى شكل (٤٤١) لدرع قصبة ، فالوجه محزز بتعمق

* سورة الأنفال الآية رقم ٦٠.

فـي الحديد بطـول الأنـف و الأذنـين وجـبهة مثلـثة مـنحوتة و مزخـرف علـيها بالأرابيسك و إطار مزخرف بخط النسخ.
وهذا الطـراز كـان مـستعمل لـدى العثمانـين و المماليك و الفـرس ، فهـو يحمـل طابـع العثمانيـين و المماليك لـذلك يمكـن تـأريخ هـذه المجمـوعة مـن بدايـة القرن السادس .

وهناك مجموعة أشكال سيوف و خناجر مقابضها على هيئة حيوانات ، وهى من الهند شكل (٤٤٢)

الشكل الأول سلاح عثمانـى مـن الـصلب ومرصـع بالـذهب بألـوان مخـتلفة ،و لـه مقـبض و مزخـرف بتنـين و عـنقاء (طائـر خرافـى) ، و المقـبض مـن اليـشب الأخـضر بـشكل رأس فحـل الماعـز ، و العينـين بحجـر أحمـر . و يـؤرخ لـنا هـذا الـسلاح فـى نهايـة القـرن الـسادس عـشر حوالـى (١٥٨٠ ـــ ١٥٩٠ م) ، وهـو محفوظ فى متحف " d`um kad d`um wurtten bergisches Landes museum "

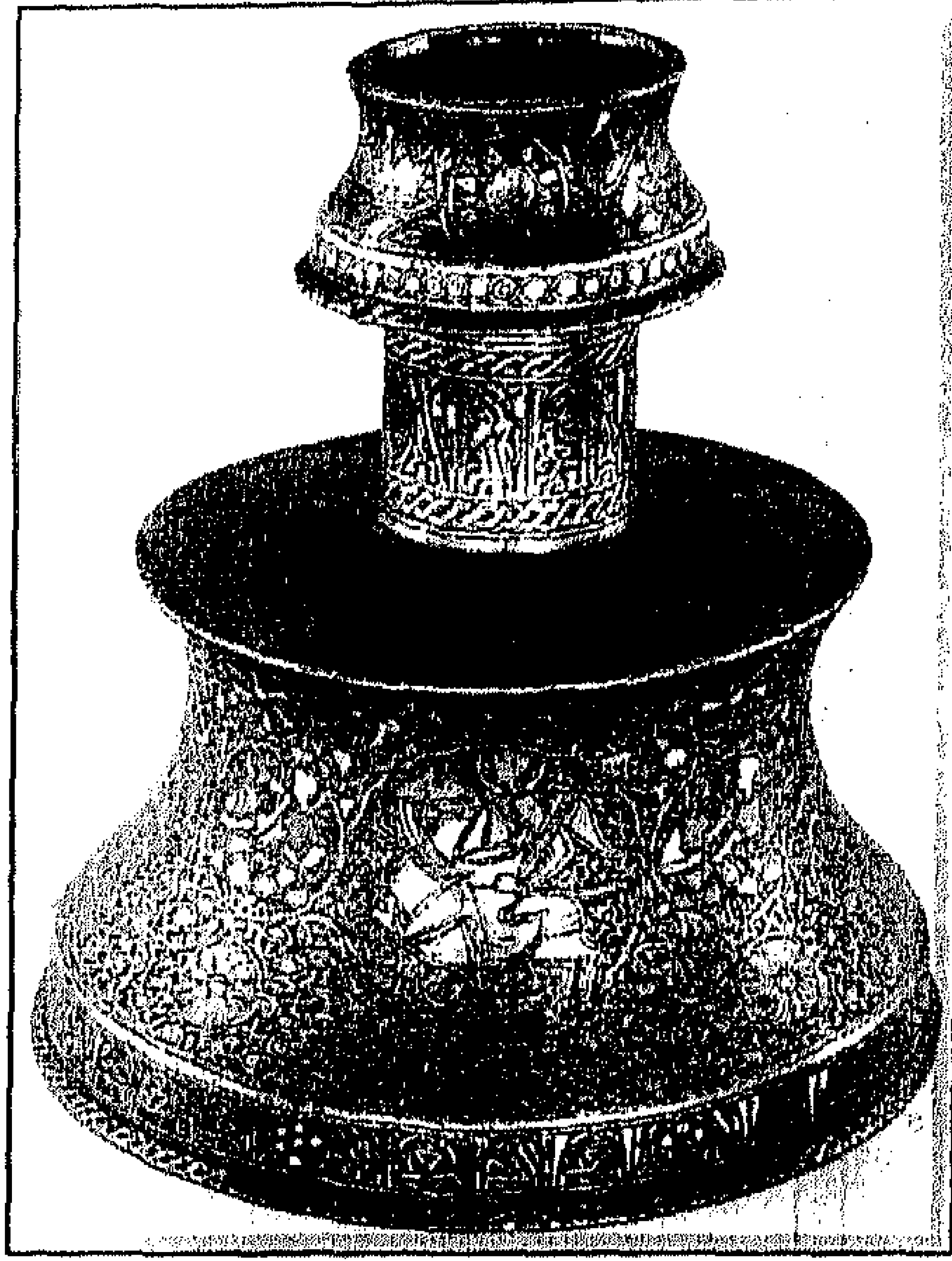
و **الشكل الثانى** لمقبض خنجر من اليشب الأخضر – فاتح اللون ، على شكل رأس كبش و التـى بهـا صـوف منحوت بمهارة ، و العينين مرصـعتان بحجـر أحمـر ، وهذا المقبض محفوظ بمتحف فيكتوريا و ألبرت .

و **الشكل الثالث** لخنجر من الصلب ، و المقبض على شكل رأس ماعز بآذان متدلية فى صوف الماعز منحوتة بعناية .

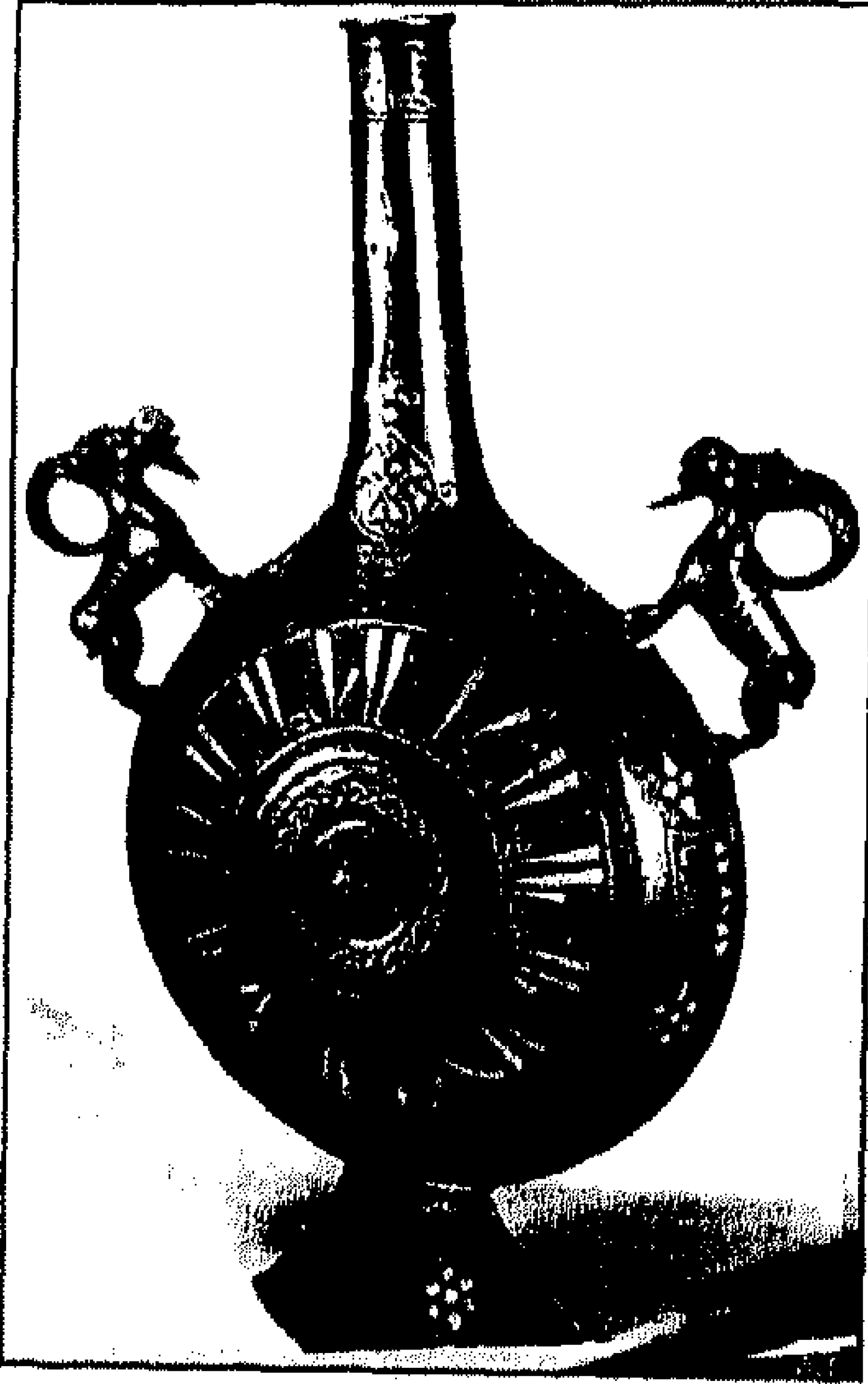
و**الشكل الرابع** لخنجر منقوش بالذهب و مقبضه من العاج ، و شعر الخيل بارز ولونه أسود ، وذراعى الصليب فى مقبض الخنجر منحوتة بشكل ورقى.

أمـا **الـشكل الخـامس** لخنجـر مـن الـصلب منحنـى بخفـة ، و مقبـضه مـن اليـشب الأخـضر الـرمادى علـى شـكل رأس حـصان لـه لجـام وزمـام و عيـنان ذهبيـتان مرصـعتان باليـاقوت الأحمر ، وذراعـى الـصليب فـى الخنجـر علـى شـكل زهـرة اللوتس مزخرفة بأوراق حلزونية الشكل .
و **الشكل الأخير** يمثل سلاح " بلطة " من الصلب المرصع على شكل هلالى منتهى برأس غزالة لها عينان مرصعتان بالياقوت الأحمر ، و العصا مضلعة و مزخرفة مثل الرأس .

ومن الأدوات الأستخدامية البرونزية التى تتمثل فى أشكال كائنات حية :
مطرقة بـاب من البرونـز من العصر السلجوقي ، و محفوظة الآن بمتحف برلين شكل (٢٦٧) و تُنسب هذه المطرقة إلـى إيران أو العراق . و هذه المطرقة مشكلة علي هيئة تنينين متقابلين و يحف برقبتيهما رأساً محفوراً لحيوان ، و يلاحظ



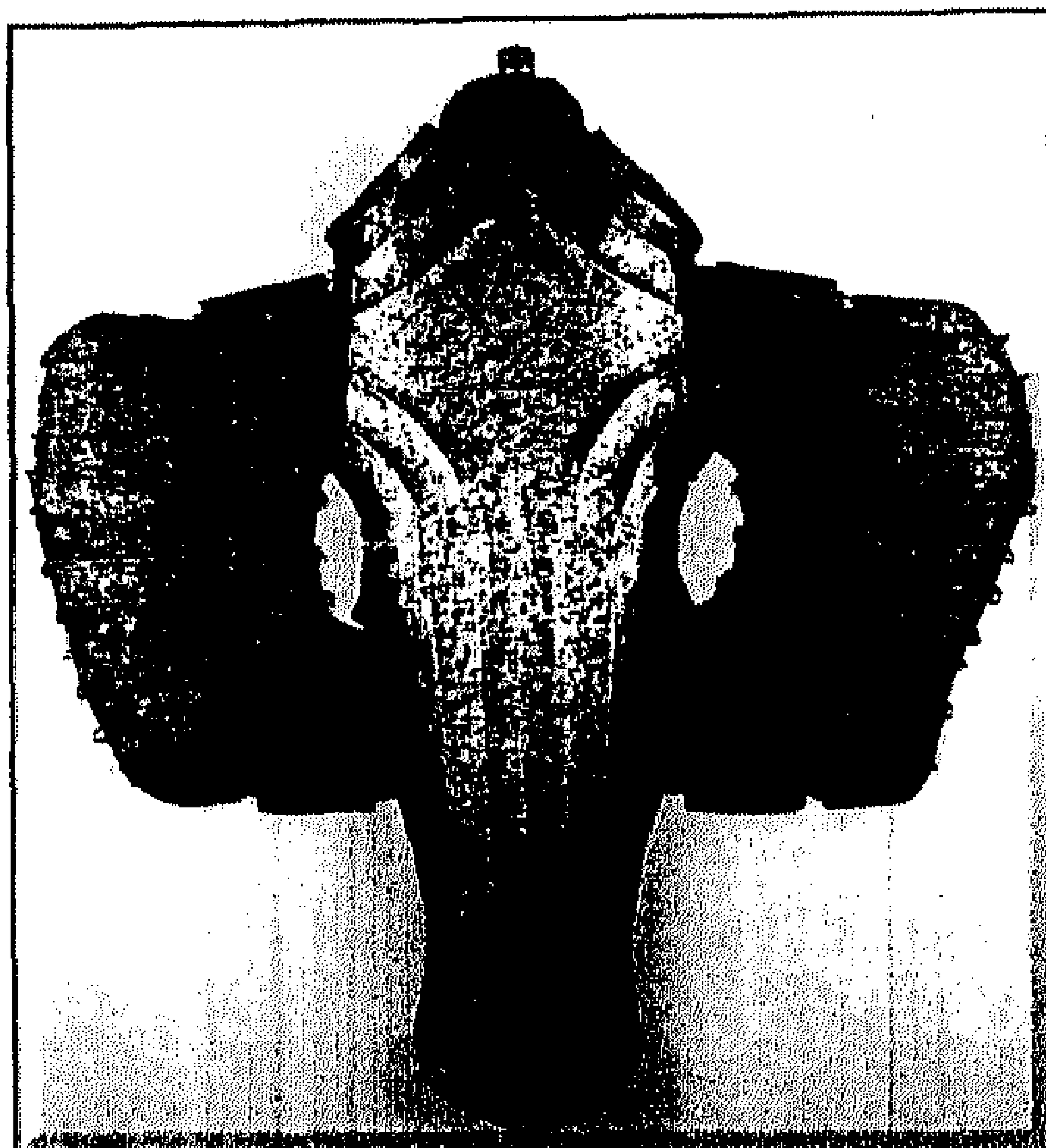
شكل (٤٣٨)
شمعدان من البرونز المكفت بالفضة - شمال الجزيرة أو منطقة
سلاجقة الروم - القرن (٧-٨هـ،١٤-١٥م)



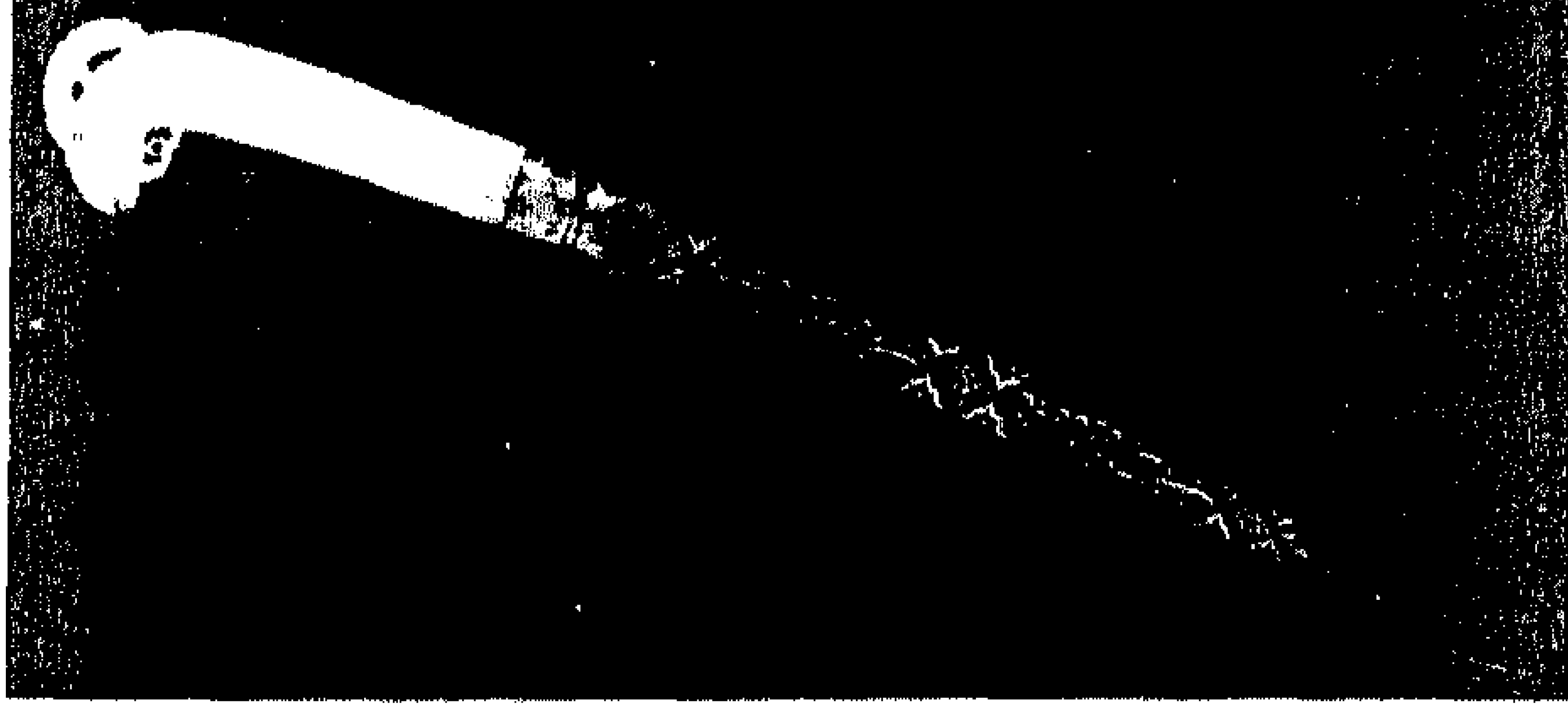
شكل (٤٣٩)
قنينة من البرونز المكفت بالنحاس و الفضة - شرق إيران
القرن الثالث عشر الميلادي - المتحف البريطاني بلندن

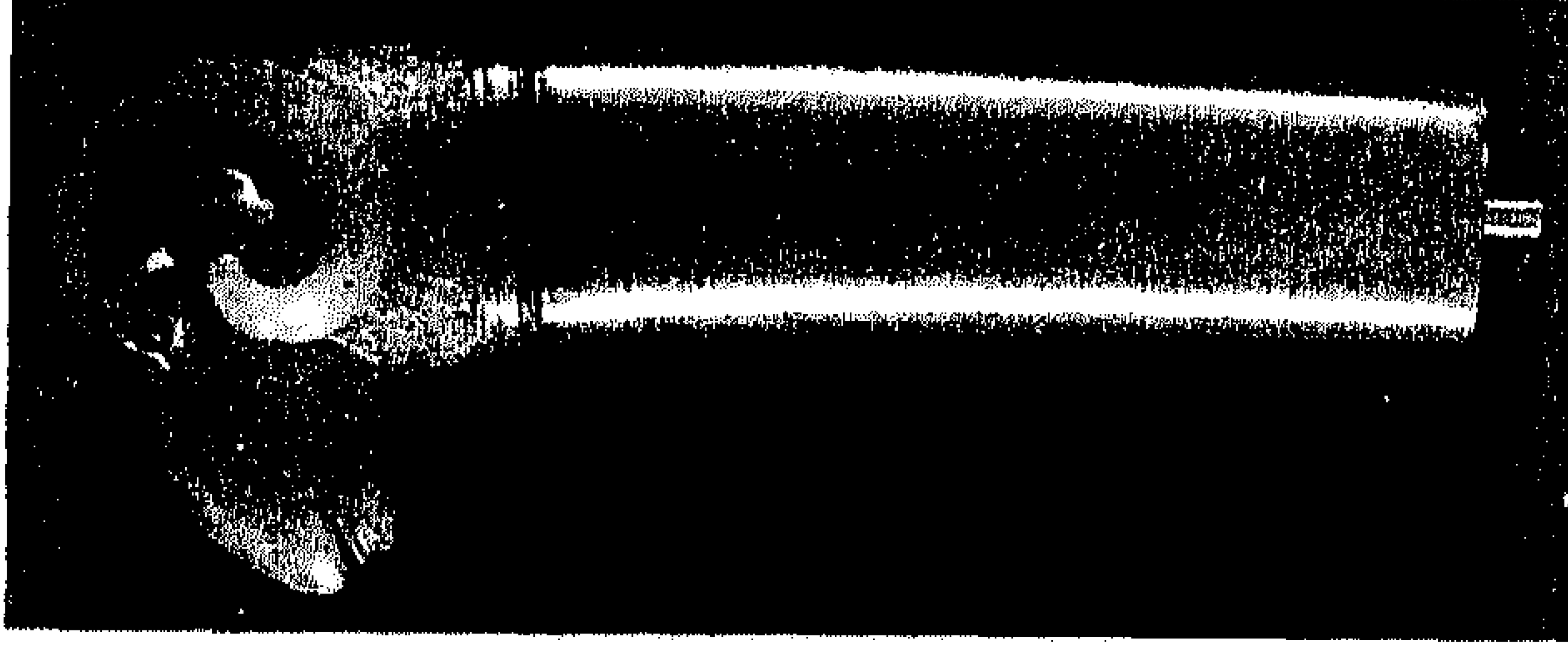


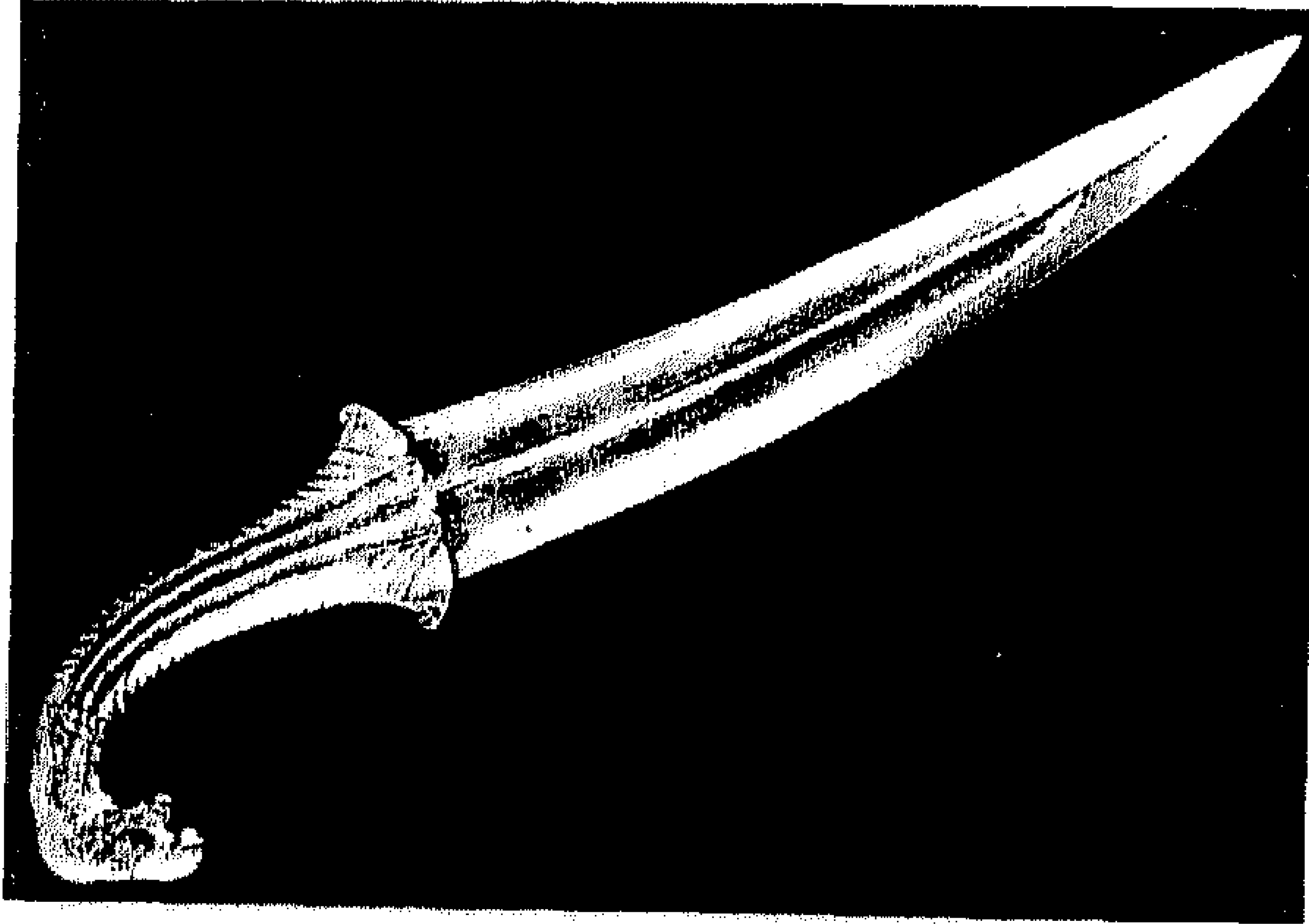
شكل (٤٤٠)
قناع حربي معدني علي شكل رأس آدمي - إيران الغربية القرن الخامس عشر الميلادي



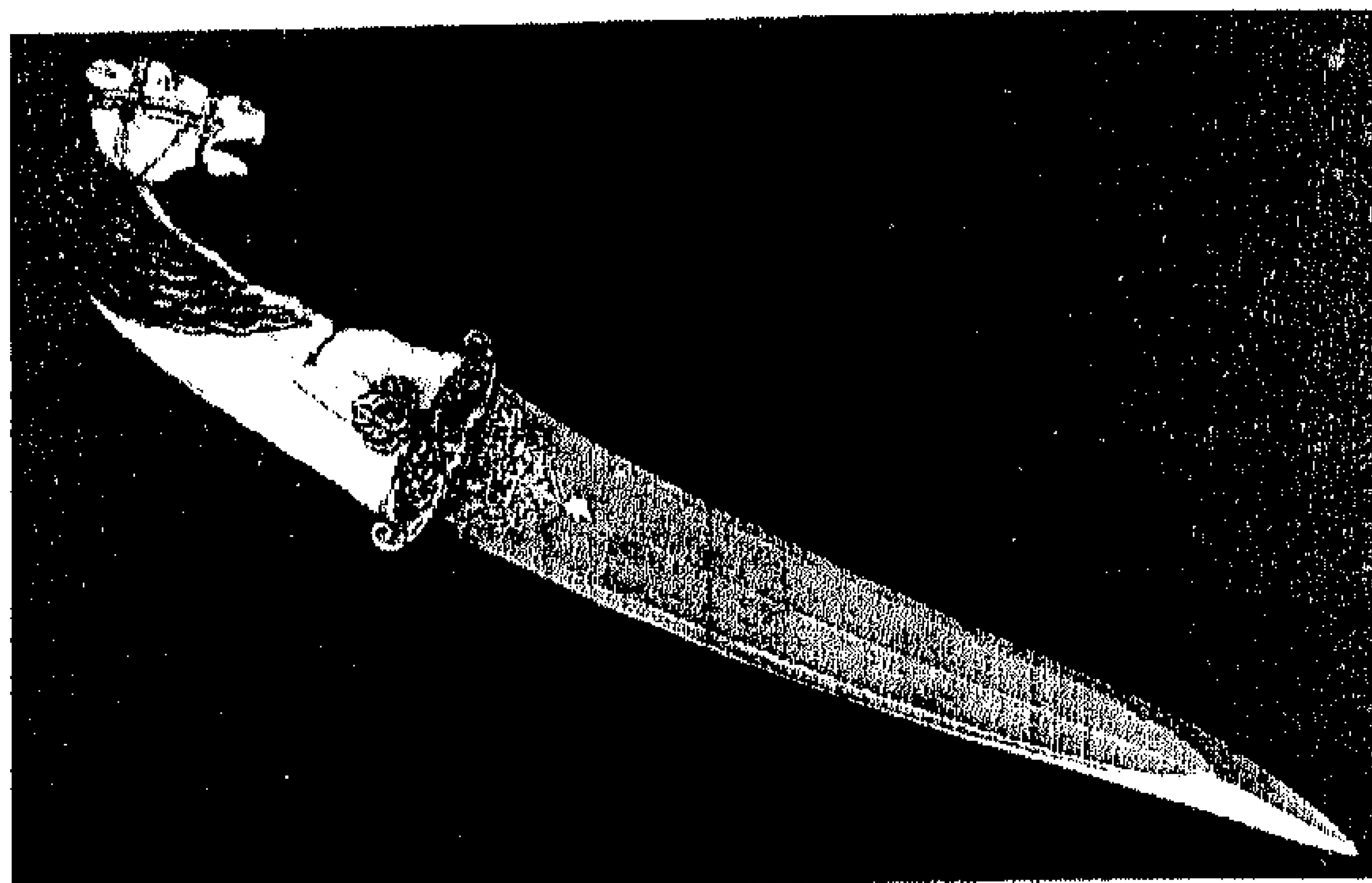
شكل (٤٤١)
درع القصبة - عثماني - حوالي (١٥٠٠-١٥٥٠م)

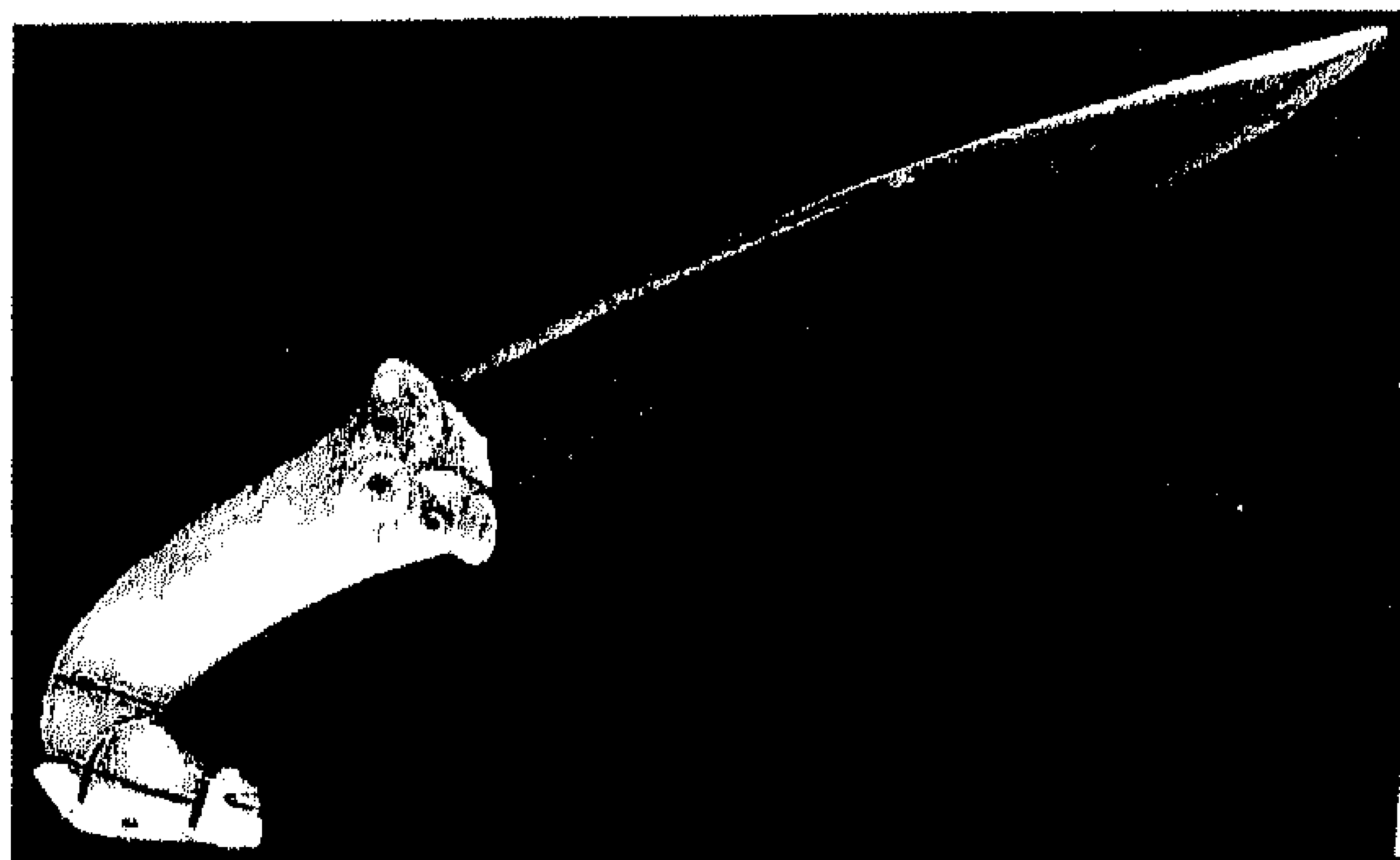


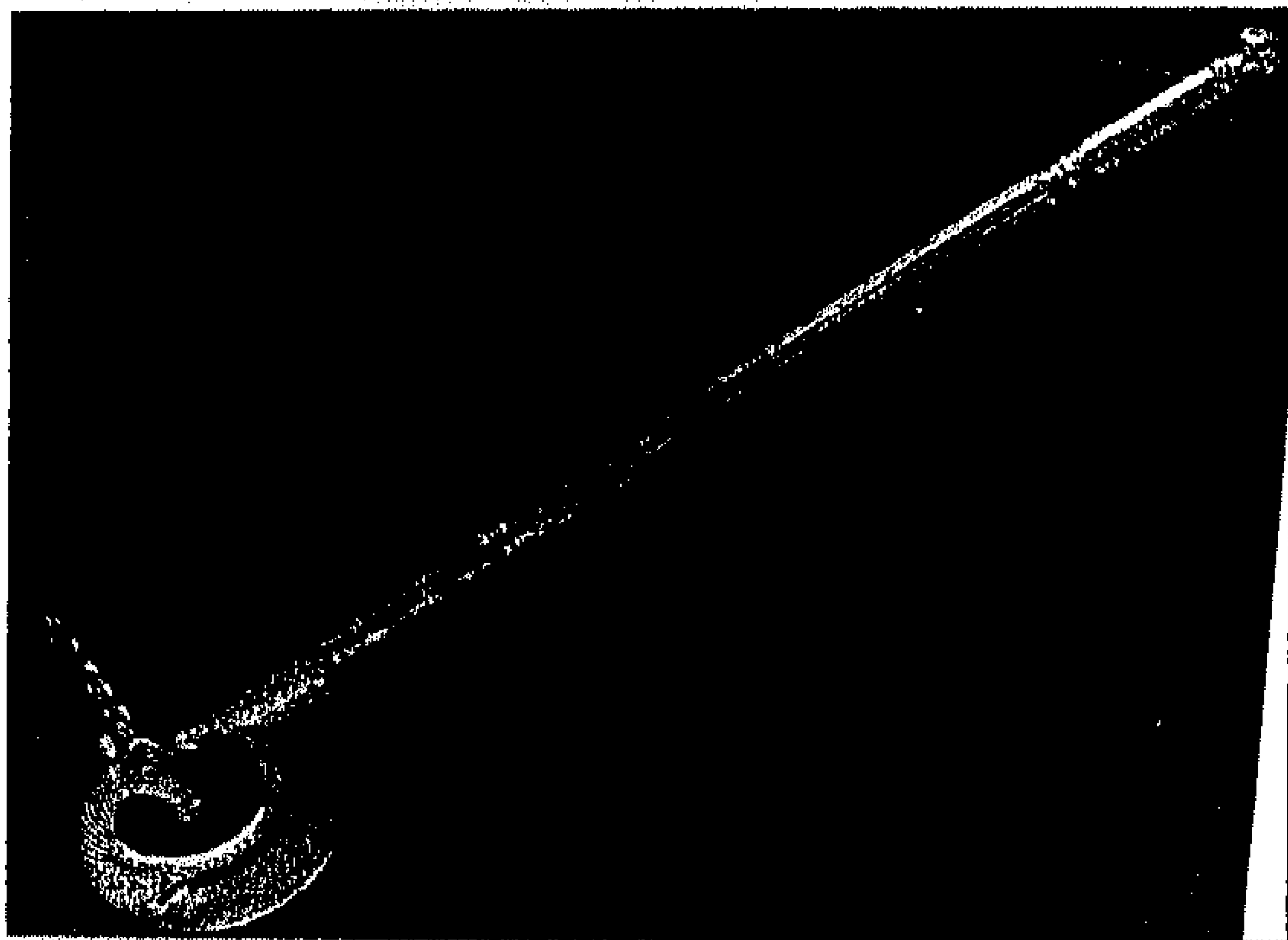




شكل (٤٤٢)
أسلحة من الصلب - الهند - القرن السابع عشر الميلادي







نفس الشكل السابق

أن كلاً منهما له جسم ثعبان يلتف بعضه حول بعض و جناح طائر ورجلا حيوان ، كما شكل طرف الذيل علي هيئة طائر .
و تتخذ المطرقة بصفة عامة شكلاً زخرفياً جميلاً مفعماً بقوة التأثير و التعبير ، وربما كان لها غرض طلسمي من هذا التشكيل ، فقد أتخذ التنين لغرض مرتبط بالحماية عند الصينيين و بعض شعوب الشرق الأقصى ، و كان يرمز عند الصينيين إلى الإمبراطور .

و هناك حلية من البرونز (خليط من النحاس الأحمر و القصدير) عليها نحت لنسر ينقض علي غزال شكل(٢٧١)، و الخطوط المحددة لرسوم الحيوانات رشيقة للغاية ، وتلك ميزة من مميزات الزخارف الحيوانية في العصر الفاطمي .

و لعناية المسلمين بالفلك و الكواكب و ذلك لصلتها المباشرة بشعائر العبادات من صيام و صلاة و حج و زكاة ، إذ أن أوقاتها جميعاً تحدد بواسطة الشمس و القمر، و لم تقف عناية المسلمين بالفلك عند حد الدراسات النظرية بل أنهم برزوا أيضاً في مجال الدراسات العلمية ، و شيدوا المراصد و صنعوا آلات فلكية كثيرة من أهمها الإسطرلاب ، و هو آلة من آلات الرصد تستخدم في علم الفلك للقياس و معرفة الأتجاهات و معرفة مواقيت الصلاة ، و قد وصلنا الكثير منها وبعضها تحتوي علي زخارف بارزة لأشكال آدمية و طيور و أسماك بالإضافة إلى الزخارف النباتية كما في شكل (٤٤٣) لإسطرلاب من النحاس المكفت بالفضة والنحاس و هو موجود بالقاهرة .

و تلعب المعادن دوراً أساسياً في صناعة الحُليّ ، ولاسيما الذهب و الفضة والنحاس أو النيكل ، كما يضاف أيضاً إلى الفضة كمية من النحاس أو الزنك أو الرصاص .
و استخدم في صناعة الحُليّ المعدنية و زخرفتها أساليب كثيرة منها : الطرق والتخريم و التمويه بالمينا و الترصيع بالأحجار الكريمة كالياقوت و الزبرجد والزمرد و غير ذلك ، و كان للحلي أسواق خاصة في المدن الإسلامية ولا يزال كثير منها قائماً حتي الآن .
و قد كانت هذه الصناعة متأثرة في طراز زخارفها و أسلوب صناعتها بالنماذج الساسانية و البيزنطية تأثيراً كبيراً .
و كان كثير من الأثرياء يخلفون تركات ضخمة من الحُليّ ورد ذكرها في المؤلفات الأدبية ، غير أنه لم يصلنا من الحُليّ الأثرية إلا القليل .
و قد عُثر في الفسطاط علي إسورة و خواتم و أقراط من الذهب أو الفضة ، و يظن مما عليها من الزخارف أنها ترجع إلى العصر الفاطمي ، و زخارفها المشبكة والبارزة وذات الخروم ، دقيقة و جميلة ، فضلاً عن أن فيها تنوعاً ينم عن قدرة في الصنعة شكل (٤٤٤) .

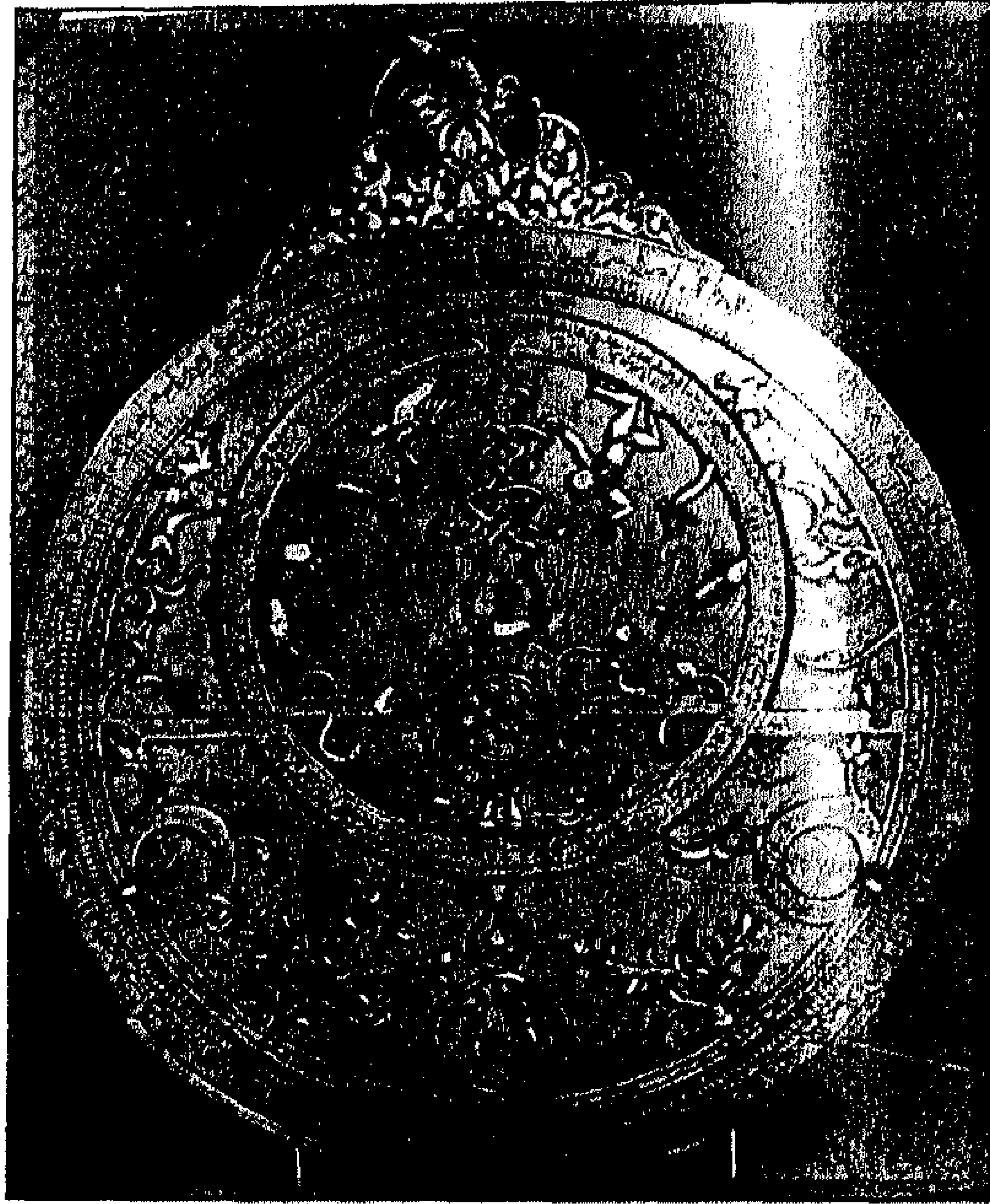
و من نماذج الحُليّ ما يكون علي أشكال حيوانات أو طيور أو أسماك ، كشكل (٤٤٥) لدلاية من الذهب علي شكل سمكة . و كذلك قرط ذهبي من سوريا شكل (٤٤٦) قوام زخرفته طائران متدابران. وشكل(٤٤٧) لقلادة من الذهب من رقائق وأسلاك محفورة ومطعمة (بالعاج-الياقوت- الزمرد-الماس-الكريستال) كما تتدلى منها حبات من اللؤلؤ، وهي علي شكل طائر.
و من الذهب أيضاً سوار من رقائق و أسلاك شكل (٤٤٨) مزخرف بأساليب الحفر و الطرق و التخريم و التنقير ، و طريقة القفل تشير الي أصول إيرانية . و منحوت عليها أسدين متقابلين بينهما وريدة .
و من العصر السلجوقي قلادات ذهبية شكل (٤٤٩) قوام زخارفها جرايفون أو وحش ذو أجنحة ، و هذا النموذج لم يكن ذائع الصيت في هذه الفترة .

وقد اهتم المسلمين أيضاً بأدوات التجميل ، ومنها المرآة التى استخدمت إما للتزيين وأحياناً أرتبط استخدامها فى الأذهان بالحظ والفأل " فاتخذت كتميمة تجلب الحظ والسعادة ، ولدفع الشر ولتفادى الأخطار ، وربما بولغ فى ذلك ، فاتخذت كأداة للسحر والشعوذة ."(١)
وكانت تصنع المرايا من البرونز أو النحاس أو الفضة ، وتزخرف بواسطة الحفر والتشكيل ، وقد يكفت البرونز بالفضة والذهب ، وتمثل زخارفها أشكال الكائنات الحية،كمناظر فرسان ورسوم فلكية وحيوانات،وكتابات أثرية،كما فى شكل(٢٦٦).
وكذلك شكل (٣٠٦) يمثل ظهر مرآة من الشهبان منحوت عليها بالنحت البارز شكل حيوانين خرافيين ، جسم كل منهما على شكل أسد وبوجهي إنسان وجناحي طائر، ويحيط بهما كتابة كوفية تتضمن أدعية لصاحبها.

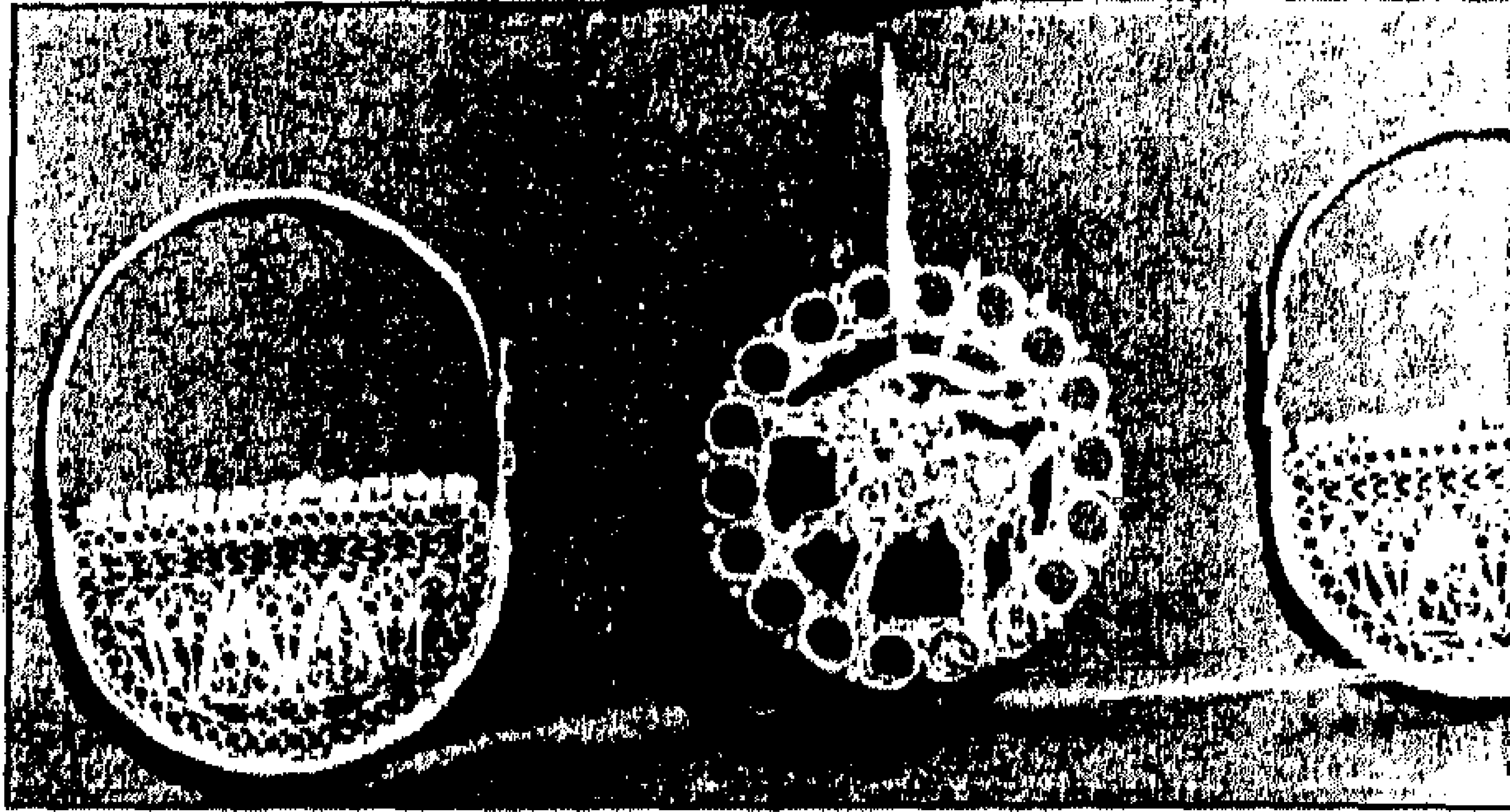
وأيضاً شكل (٤٥٠) لظهر مرآة أخرى من البرونز المصبوب ، واليد مضافة، وقوام زخرفتها صياد يمتطي حصاناً ، وعلى رأس الحصان يقف صقر وفوق مؤخرته فهد هندى ، كما يصور كلباً أو أرنباً يسير إلى جانب الحصان ، ومنظر الصياد راكباً حصانه يعد من الصور الشائعة فى فنون البلاد الإسلامية فى العصور الوسطى ، حيث تصور رياضة محبوبة تمارس فى العالم العربي لعدة قرون .
وتقوم زخارف حافة المرآة المكونة من شريط لؤلؤي وآخر كتابي بخط كوفي، بالتركيز على الاتجاه العمودي لإعطاء التصميم الزخرفى للمرآة قوة تساعد على إضفاء التوازن على الحصان ذو النسب المتنافرة التى تمثل فى أرجله المائلة للصغر ورأسه المغالى فى الضخامة .

---

(١) حسن الباشا: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد الثانى،أوراق شرقية للطبع والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان،الطبعة الأولى ، سنة ١٤٠٢هـ-١٩٩٩م، ص ٢٠٧.



شكل (٤٤٣)
اسطرلاب من النحاس المكفت بالفضة و النحاس - من القاهرة
(٦٣٤هـ-١٢٣٦م)



شكل (٤٤٤)
حلي من الذهب -العصر الفاطمي - من مجموعة المسيو رالف هيراري



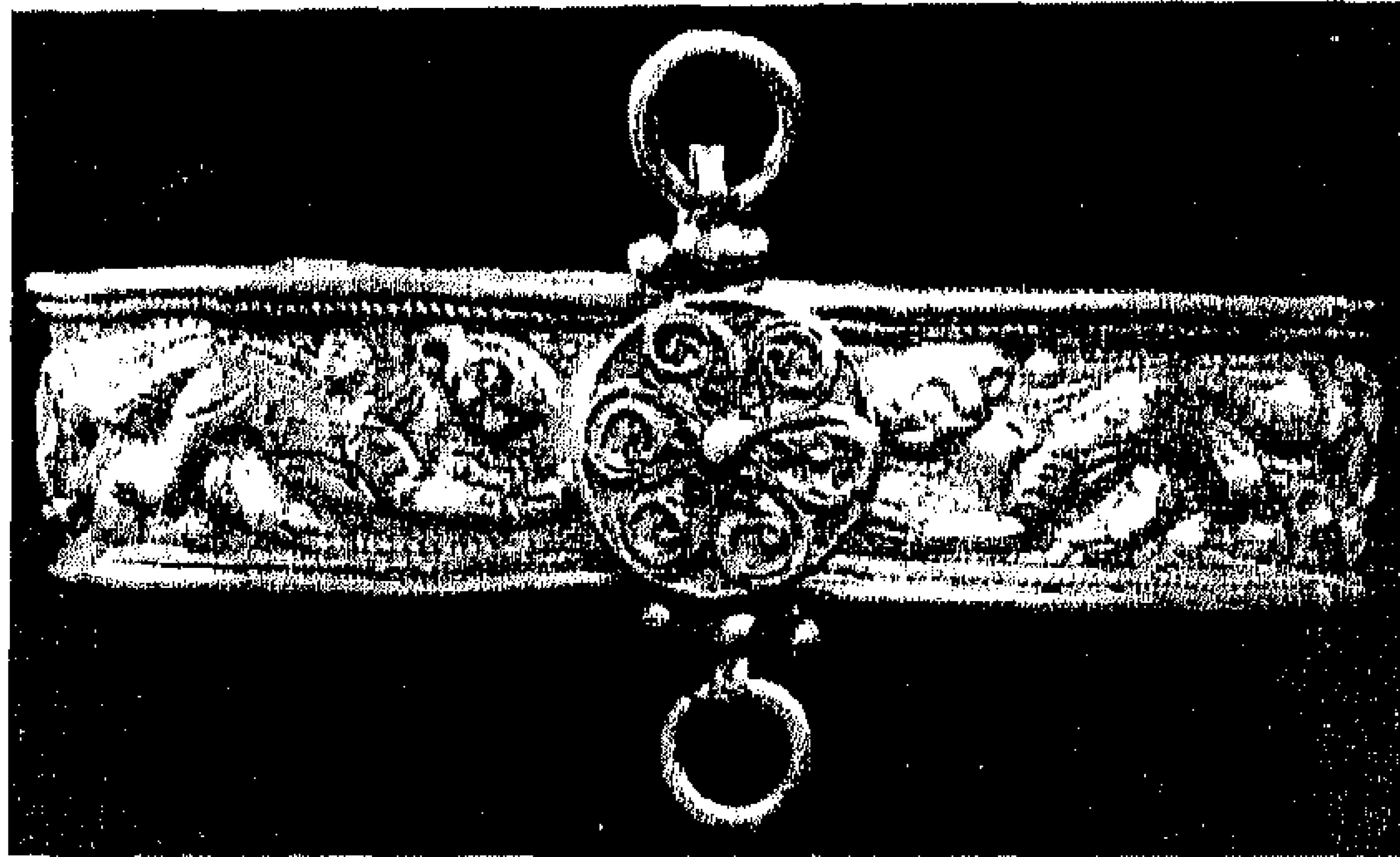
شكل (٤٤٥)
دلاية علي شكل سمكة من الذهب - إيران - القرن الثاني عشر الميلادي - متحف الميتروبوليتان - نيويورك



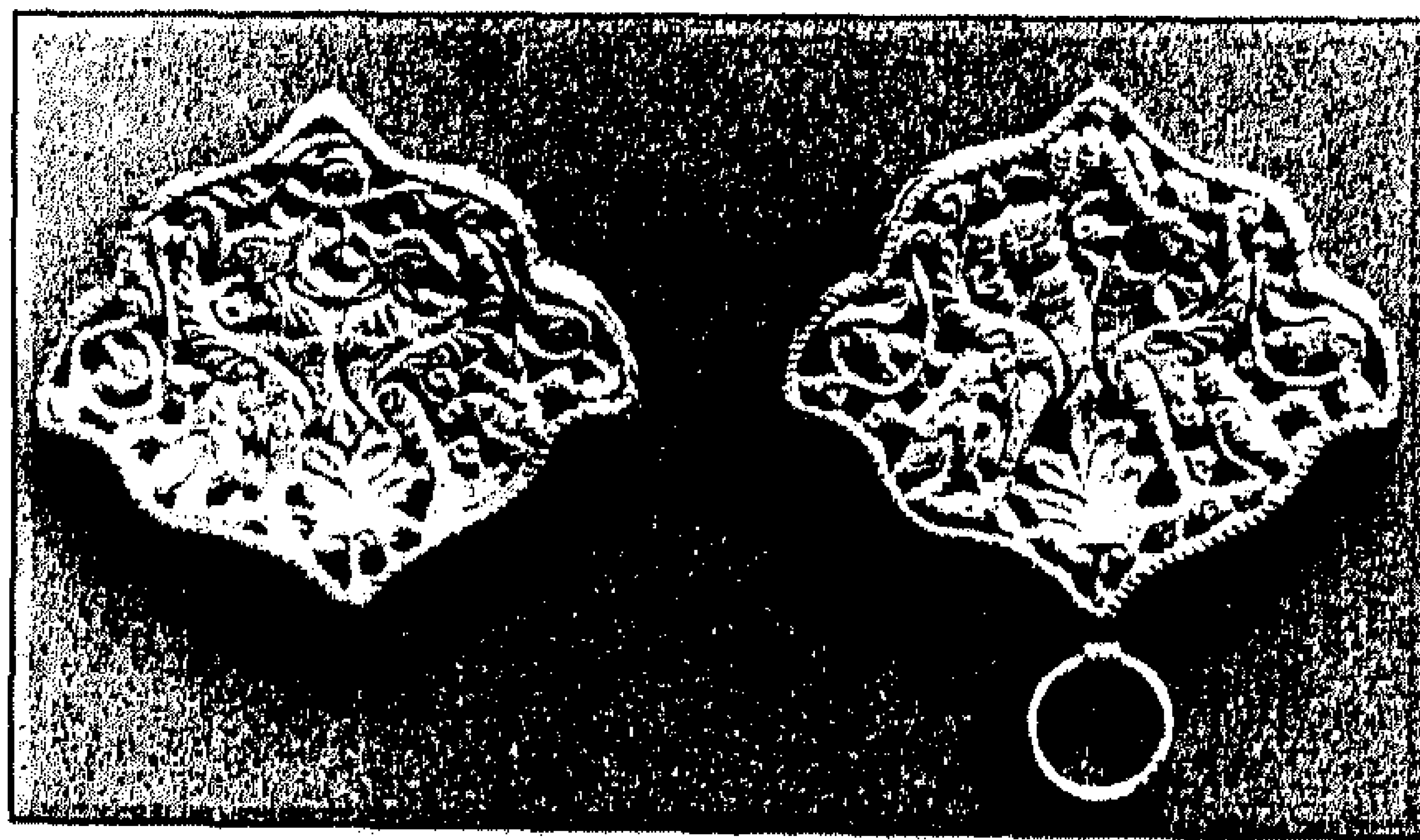
شكل (٤٤٦)
قرط ذهبي - صنع في سوريا
القرن الثامن الميلادي
مجموعة الصباح - الكويت



شكل (٤٤٧)
قلادة من الذهب - شمال الهند - القرن الثامن عشر الميلادي - متحف الفن الإسلامي-الكويت



شكل (٤٤٨)
سوار من الذهب المطعم - إيران - القرن (١٢-١٣م) المتحف القومي الكويتي



شكل (٤٤٩)
قلادات ذهبية من العصر السلجوقي - (١٢٣٦-١٢٤٦)

أما شكل (٤٥١) فهو لظهر مرآة لها يد مثبتة فى الأصل على ناحية واحدة ولكنها فقدت ، ويزين المرآة ثعلبان جالسان فى المركز يحيط بهما إطار من الحيوانات المتراكضة فوق خلفيه من أغصان الكرمة المتعرجة كما تشمل على كتابة كوفية لعبارات تمنى طيبة:" بركة ويمن وسرور....لصاحبها" وقد جاء تصميم هذه المرآة الزخرفي أقل وضوحاً بكثير من المرآة السابقة فهو يشتمل على المرآة السابقة بالإضافة إلى حيوانات الصيد التى تندمج مع خلفية من أغصان الكرمة المتعرجة ، وإطارات لؤلؤية ضيقة ، ودائرة مفصصة تحتل المركز يزينها ثعلبان جالسان بدلاً من مجرد حدبة ناتئة.

المنحوتات العاجية:-

استخدم العاج كمادة مستقلة فى صناعة التحف أو فى زخرفة التحف الخشبية من حيث التطعيم والترصيع ، كما استعمل فى زخرفته أسلوب الحفر ، أو التلوين ، ووصلتنا تحف من العاج المحفور ترجع إلى العصور المختلفة وبخاصة العصر الأموي والعباسي والفاطمي ، ومن الأندلس وصقلية ، كما عرف التلوين في صقلية .

وتحتفظ المتاحف بمجموعة من الصناديق أو العلب المصنوعة من العاج كانت تستعمل لحفظ الحلي والمجوهرات، ويرجع أهم هذه العلب إلى أواخر العصر الأموي فى الأندلس وعصر ملوك الطوائف أي إلى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري وإلى القرن الخامس (١٠- ١١م) شكل (٤٥٢) وهى علبة أسطوانية من العاج لحفظ الحلي ، من قرطبة ، وقد عثر عليها فى كتدرائية زامورا بأسبانيا قبل نقلها إلى متحف الآثار بمدريد .

وتتألف زخارفها المحفورة على ظاهر العلبة من أفرع نباتية منسقة بأسلوب زخرفى متراصف ، ويخرج منها أوراق شجر ومراوح نخيلية، ويتخللها طيور وحيوانات تمتزج مع الوحدات النباتية فى وحدة زخرفية جميلة ، وعلى جانبيها رسم طاووسين ، ويلف حول أسفل الغطاء المقبب لهذه العلبة كتابة كوفية ، وتمتاز هذه العلبة بدقة الصناعة وجمال الزخرفة ومناظرها المحفورة حفراً بارزاً. وهذه العلبة من أقدم العلب وأمر بعملها الحكم المستنصر بالله للسيدة "صبح" أم عبد الرحمن ، على يد دري الصغير سنة (٣٥٣هـ-٩٦٤م) .وأسلوبها مشابه للعمل الفاطمي فى مصر، حيث كان من الصعب أن يفرق بين منتجات تلك البلدين في هذه الفترة .

وترجع صناعة العاج إلى أستاذين غير أندلسيين أحدهما مجهول الاسم من بلدة سمورة ، والأخر يدعى " خلف" الذى يقال عنه أنه غريب عن الفن القوطي . وعن أحد أعماله صندوق محفوظ بمتحف اللوفر شكل (٤٥٣) ، ويعود هذا العمل إلى سنة(٩٦٨م) فى عهد الأمير المغيرة وهو الابن الأصغر للأمير عبد الرحمن الثالث، ونرى بوضوح إندماج الأشكال الآدمية والحيوانية فى شكل حلية ذات فصوص وعددها ثمانية فى شكل مضفر .

ويعتبر هذا النموذج أول نموذج يُظهر موضوعات تعود للعصر الملكى فى أسبانيا ، فعلى إحدى الجهات تظهر داخل الشكل الوردي الأمير ومعه حاملي المراوح وعازف العود ، ويظهر أسدان تحت منصة العرش ، بينما يقف صقران خارج إطار الشكل .
وفى الشكل الوردى من الجهة الأخرى أسود تهاجم ثور ، وهناك أشكال أخرى لفارسين يقطفان بلحاً ، ورجلين يتطاولان إلى وكرين أشبه بوكري الصقور تعضهما الكلاب ، ثم أثنين من حاملي الباز وهما قائمان ومعهما ثالث على فرس ورجلين يتعانقان لعلهما يتصارعان ، وهناك أسود يعضون حيوانات خرافية أو يعض أحدهما كلبان ، وماعزان يتناطحان ، ثم غزالان ، وصقور وطواويس ، ووعول وأرانب برية وحيوانات أخرى ، وطيور موضوعة فى دوائر مفصصة أو فيما بينها بحيث لا تترك مجالاً للتوريقات المعروفة .وكلها رسوم مأخوذة من الطبيعة فى دقة وعلى نسق واحد دون محاولة تنظيمها فى أسلوب محكم .

ونرى فى هذا العمل دقة فى صناعة النحت ، وحسن معالجة الأشكال الطبيعية حيث بدت مفردات العمل وكأنها من أعمال الصياغة المحكمة الملتزمة بمثالية النسب والتشكيل ، كما تدل على ارتباطها بأعمال النحت فى العصر الفاطمي خاصة، حيث يلتزم الفنان جانب السرد بالمواجهة وأرتبط العمل كله بالمورقات وأعمال الكتابة والجامات التى تحيط مجموعات النحت ، أما الأشخاص الثلاثة الجالسين والعازف ، فمنهم محمولون بواسطة حيوانين كما هو متبع فى الفن الساسانى .

" لقد كانت الفنون المثالية فى القرن العاشر الميلادي بقرطبة تهتم بالنحت والنقش على العاج وخاصة على علب وصناديق المجوهرات. فبالنظر إلى هذين الصندوقين شكل (٤٥٤) ، نجد إحداهما يعرض مشد صيد وهذا الصندوق يرجع صناعته إلى عهد الأمويين، أما الصندوق الأخر فقد تمت صناعته فى عام(٩٧٠م) تحت حكم الخليفة الحكم الثاني ، وظل مثال شهير بارز لإبداع وبراعة فن الزخرفة الإسلامية ."(١)

---

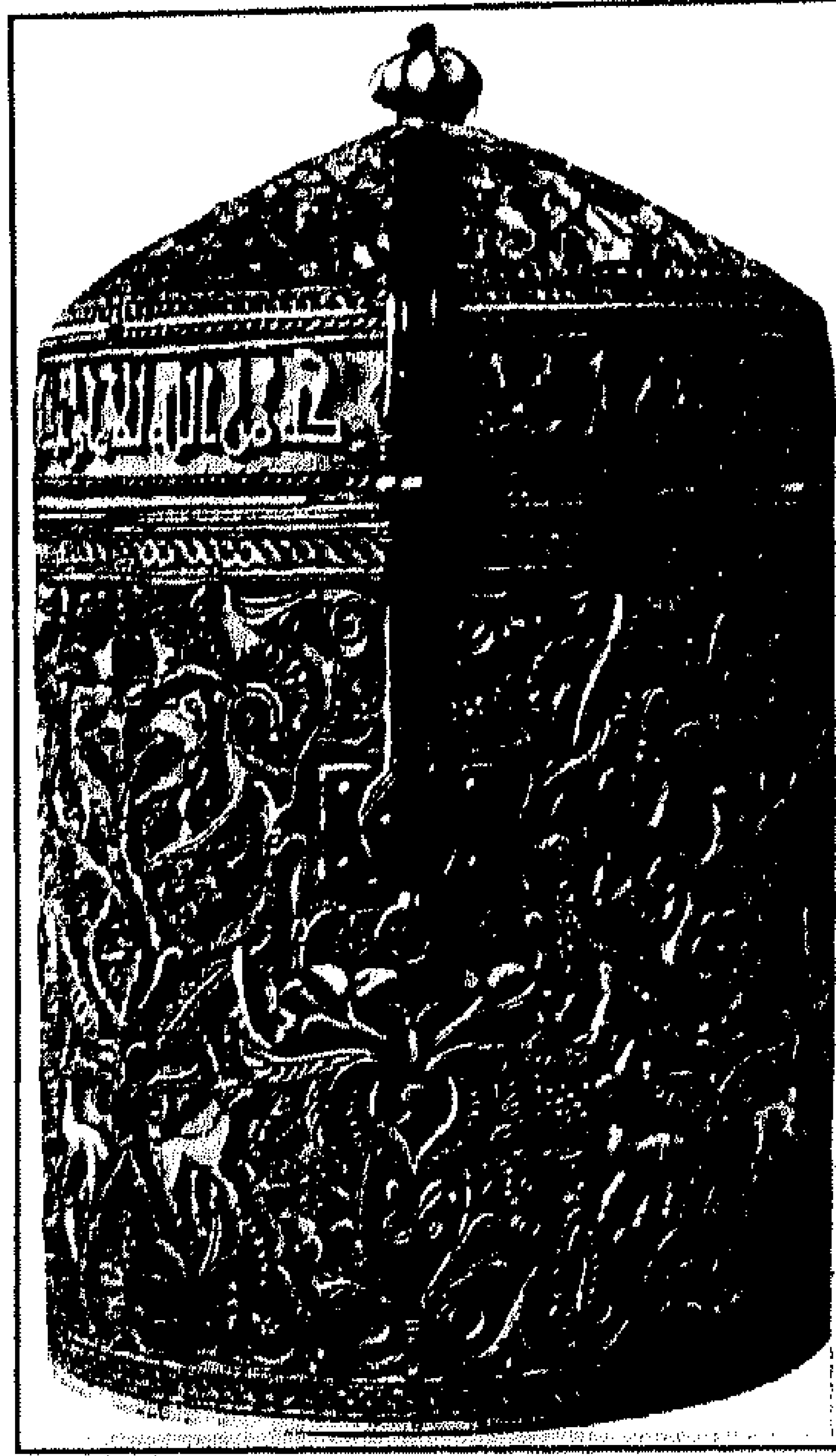
(1)Desmond Stewart: “The Alhambra”, News week, New York, 1974,p.59.



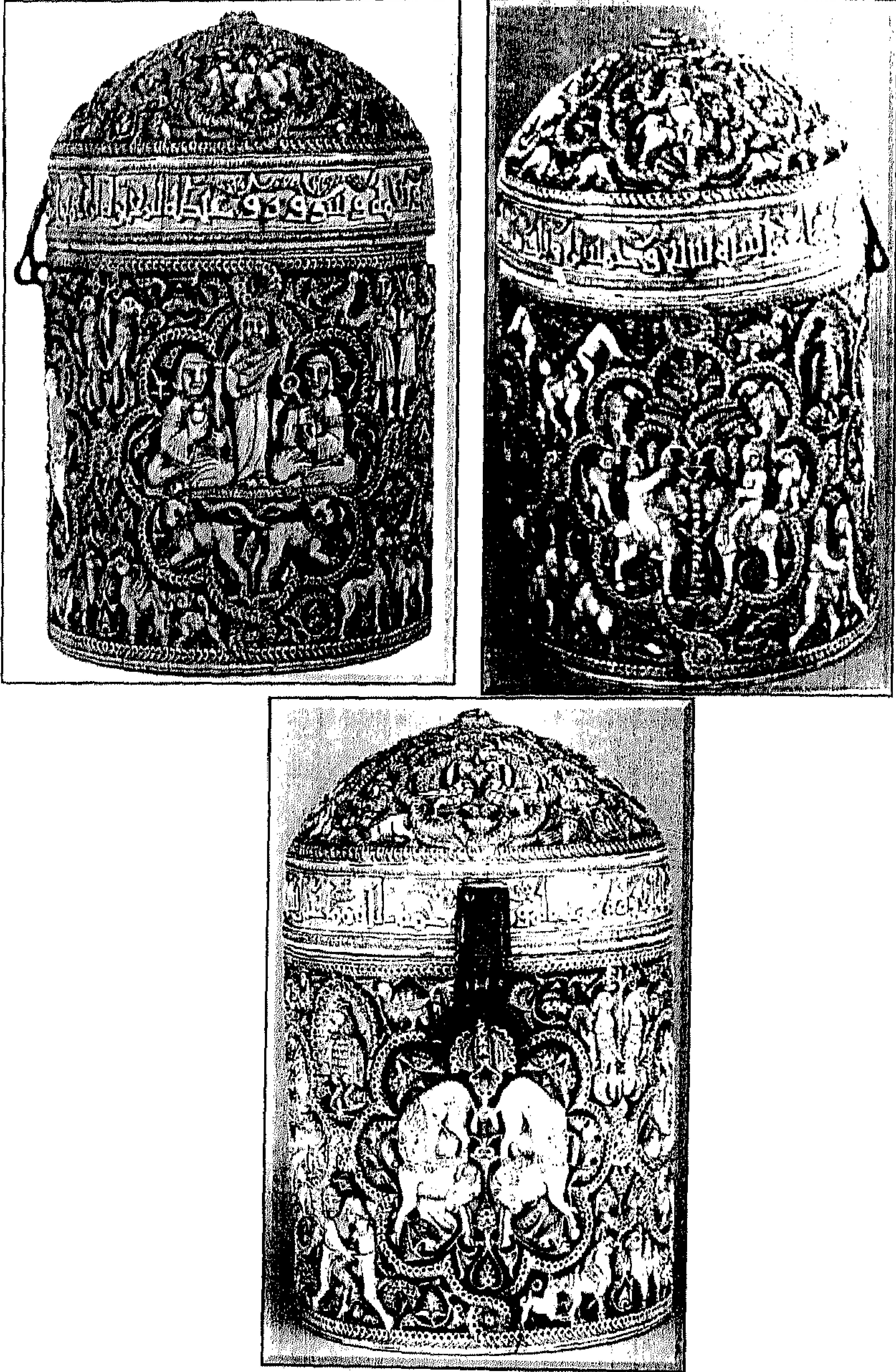
شكل (٤٥٠)
ظهر مرآة من البرونز المصبوب و اليد مضافة - إيران
القرن (٤-٥هـ،١٠-١١م)



شكل (٤٥١)
ظهر مرآة من البرونز المصبوب - إيران
القرن (٦هـ-١٢م)



شكل (٤٥٢)
علبة للحلي و النفائس من العاج - صنعت في قرطبة
بتاريخ (٩٦٤م) - مدريد



شكل (٤٥٣)
صندوق من العاج بأسم المغيرة - قرطبة - الأند لس
مؤرخ بتاريخ (٣٥٧هـ-٩٦٨م) - متحف اللوفر



شكل (٤٥٤)
صندوقان من العاج - قرطبة - الأول صنع في عهد الأمويين ٩٧٠م - و الثاني صنع في عهد الخليفة الحكم ٩٦٠م

ومن الصناديق العاجية شكل (٢٩٩) وتقسيمات زخارفه واضحة وذات شكل مستطيل متساوى، " و قد تم هذا العمل من أجل عبد الملك بن هشام الثانى وهو من الوزراء الأقوياء فى عهد الخليفة المنصور، ويظهر على جانبي الصندوق إطارات متعددة تحتوي علي عدد من المشاهد الملكية الجريئة ، و قام بهذا العمل ما لا يقل عن خمسة فنانين وضعوا هذه الزخارف التي تفوق الأعمال الزخرفية في العصر الإسلامي علي مدي قرنين من الزمان في إيران و العراق."(١)

فزخارف هذه العلب بصفة عامة تتألف من رسوم محفورة تمثل مناظر صيد ومجالس طرب داخل مناطق مفصصة ، أما باقى أجزاء سطح العلب فيزينها زخارف نباتية أنيقة يتخللها أحياناً صور طيور وحيوانات وآدميين وتحمل بعض هذه العلب كتابات أثرية تذكارية تلف عادةً حول أسفل الغطاء ، وتبدأ دائماً بأدعية ثم تذكر أسم صاحب العلب أو صانعها ، وكذلك مكان صناعتها وتاريخها .
أما من حيث الناحية التطبيقية فإن هذه العلب جميعاً تمتاز بزخرفتها المحفورة حفراً عميقاً مجسماً بالنسبة للزخارف النباتية ، أما الرسوم الآدمية والحيوانية فهي تحفر أكثر بروزاً مما يجعل النحت يبدو على مستويين ، وإذا صاحب الموضوع الزخرفي رسوم هندسية كالإطار الذي يحيط الوحدات الزخرفية ، فإنه يحفر على مستوى ثالث ولكنه أقل المستويات بروزاً .

ومن الأوعية العاجية شكل (٤٥٥) ويستخدم لوضع المساحيق والبودرة ، وهذا الوعاء من الهند من القرن السابع أو بداية القرن الثامن الميلادي ، وهو منحوت على شكل حيوان يقفز من فصيلة الآيليات .

ومن المنحوتات العاجية أيضاً أبواق الصيد كما فى شكل (٤٥٦) وهذه الأبواق على هيئة قرون قليلة التقوس ويلف بالقرب من طرفيها طوقان من المعدن مثبت بهما حلقتان كان يعلق منهما البوق حول الرقبة ، ويكسو سطح هذه الأبواق زخارف بارزة من نوع الزخارف التى توجد على العاج والأخشاب الفاطمية ، غير أن بها مسحة بيزنطية وأوربية طفيفة ومن ثم يرجح نسبة هذه الأبواق إلى ذلك الأقليم من أوربا الذى يخضع لهذه التأثيرات ونعنى بذلك صقلية التى دخلتها التأثيرات الفنية الفاطمية أثناء سيطرة الفاطميين عليها ، ثم أزدهرت بها الفنون العربية بعد ذلك أثناء حكم النورمانديين الذين عرف عنهم حبهم للصيد وأقبالهم على فنونه المختلفة .
وهذا البوق يكسو سطحه زخارف محفورة حفراً بارزاً على هيئة عروق نباتية محوّرة تتخذ شكل دوائر: بعضها متلاصق ، و بعضها متواصل بواسطة

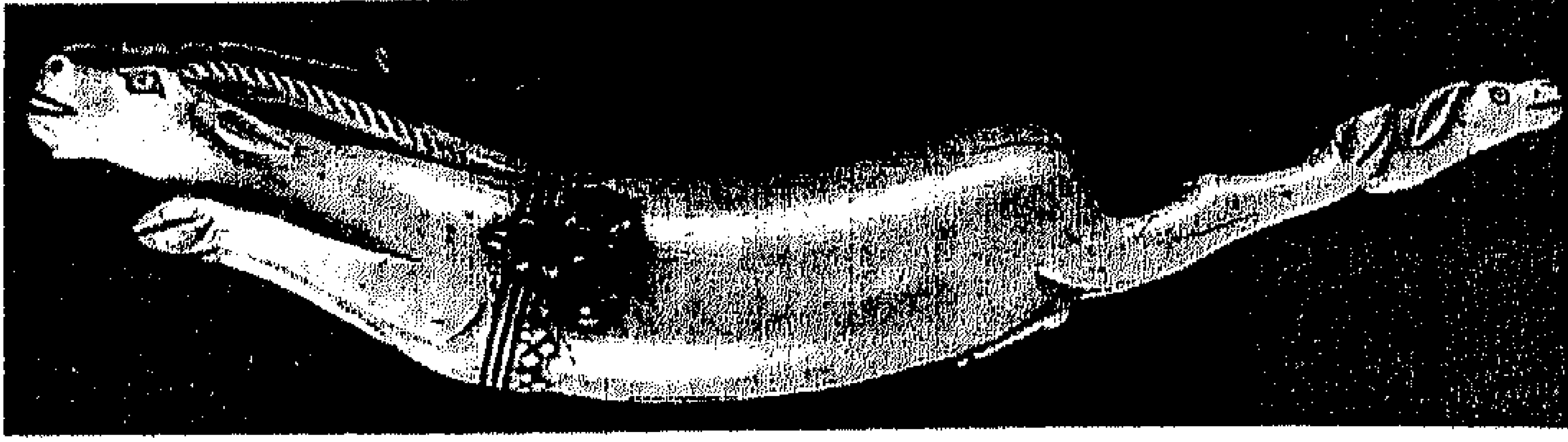
(1)Oleg Grabar: "Art and Architecture of Islam 650-1250", Richard Ettinghusen and Yalla University press, Pilican History of art, New Haven and London, 1987, p.152.

أشكال هندسية عبارة عن دوائر أو مربعات صغيرة ، وتتفرع من هذه العروق أوراق محورة تملأ الفراغات الموجودة بين الدوائر ، وتؤلف الدوائر أشرطة أفقية تلتف حول جسم البوق ، ويلاحظ أن مساحة الدوائر تزداد تدريجياً كلما بعدت عن فم البوق وبذلك تتناسب مساحة الدوائر مع شكل البوق المخروطي أو المسلوب .
وتشمل هذه المناطق الدائرية وأحياناً بعض الفراغات بينها على رسوم حيوانات وطيور من الأنواع الشائعة في الصيد مثل الأسد والأرانب البرية والوعول والثعالب والبط والأوز والصقور والنسور والطواويس ، وكذلك رسم لكائنات خرافية مثل طائر له رأس سيدة يكسوه شعر طويل ، أو أسد شكل طرف ذيله على هيئة رأس طائر ، أو حيوان أو ثعبان له رأس زرافة وذيل طائر .

وقد اختلف العلماء في مكان صناعة هذا البوق فنسبوه إلى مصر أو العراق أو الأندلس أو صقلية أو جنوب إيطاليا ، غير أن زخارفه الفاطمية التي تتميز بمسحة أوربية طفيفة ، جعلت نسبته إلى صقلية الرأي الأصوب .
ويتفق أسلوب الحفر على هذه الأبواق مع الأسلوب المستعمل على علب المجوهرات وحشوات العاج التي تنسب إلى مملكة صقلية في القرن (٥-٦هـ،١١-١٢م) ، ويتميز الحفر بالبروز على مستوى واحد فوق أرضية مستوية. فقد استخدم الفنانون الحفر البارز لرسم الشكل العام ، واستخدم الحفر السطحي لتوضيح التفاصيل .

أما عن الحشوات العاجية ، فمنها مجموعة محفوظة بالمتحف الإسلامي بالقاهرة شكل (٢٩٥) وتمثل سيدة على هودج وجندي في يده رمح وترس وصائد بالباز على ظهر جواده ، وهذه الأشكال بارزة وفوق أرضية ذات زخارف نباتية أقل بروزاً تغطي أرضية شبكية رقيقة ، وهذه القطعة برقم سجل (٥٠٢٤) .
أما القطع الأخرى فعليها رسوم طيور وحيوانات كالأرنب والطاووس، أما المنحوتة التي تمثل عازف الناي داخل إطار وملابس مزخرفة ؛ فهي توضح بشكل حقيقي ميل النحات إلى إبراز التعبير في نظرة العين المميزة وحركة الأيدي لبيان صفة العازف ، وهذه القطع برقم سجل (٥٠١٠ ـ ٥٠٢٣ ـ ٥٠٢٦ ـ ٥٠٢٧) .

وفي مجموعة كرّان بمتحف قصر بارجلو بمدينة فلورنسا سبع حشوات من العاج شكل (٣١٤) ، يظهر ان ستاً منها كانت جزءاً من علبة صغيرة ، والقطعة السابعة منقوش عليها رسم عقابين متواجهين على أرضية من سيقان العنب ، وفي يمين الحشوة ثلاث مرواوح نخيلية وفي طرفها الأيسر ثلاث منها ، بينما القطع الست الأخرى عليها رسوم طرب أو موسيقى أو صيد أو فلاحة أو حصاد .
" وعلماء الآثار مختلفون في أمر هذه الحشوات فبعضهم ينسبها إلى مصر وبعضهم إلى صقلية ، ونحن نرى أن الشقة بعيدة بين نقوش هذه القطع والنقوش



شكل (٤٥٥)
وعاء للبودرة - هند - مغول - القرن (١٧-١٨م) - من العاج



شكل (٤٥٦)
بوق صيد من العاج - إيطاليا - القرن (١١-١٢م)

التى نعرفها فى الأخشاب الفاطمية أو قطع العاج التى عثر عليها فى الفسطاط . أكبر الظن عندنا أن حشوات متحف بارجلو قد صنعت فى صقلية فى القرن (٧هـ-١٣م) إن لم يكن قد صنعت فى إقليم أوروبي وروعي فيها تقليد المناظر الشرقية المصرية ."(١)
ومهما يكن من شئ فإن حشوات متحف بارجلو تمتاز بدقة وعناية وافرتين فى إظهار الرسوم الهندسية فوق ملابس الأشخاص ، فتظهر وكأنها حشوات من منبر أو محراب .

وقد تميز النحت بصفة عامة بجودة ومقدرة الفنان على النحت على العاج والعظم ، وحسن استخدام الزخرفة النباتية ، ويلاحظ ديماند " أن هذه التحف تظهر أشكال الموسيقيين والراقصين والصيادين والعقبان المنثورة بين تفريعات العنب حفرت بإتقان وعناية وصبر في تفريغ الأرضية ، في كثير من التفصيلات خاصة في الملابس ، ويمكن نسبة هذه اللوحات التي تمثل أسمى ما وصل إليه عند الحفر (هكذا) على العاج الفاطمي ."(٢)

ولعل من الأمثلة الجديرة بالذكر ، والدالة على دقة النحت ، ذلك النحت البارز المحاط بالزخارف النباتية من العصر الفاطمي ، وموجودة فى برلين بألمانيا شكل (٣٠٠) ، ويمثل عازفين أحدهما بأعلى يعزف على عوده ، والأخر بأسفل يعزف على الناي ويحصران بينهما صقراً فوق غزال يجرى منه ، بينما تتناثر في اللوحة الوريقات والكيزان ، وتتميز القطعة بالدقة وقوة ملاحظة الفنان والحالة المزاجية التي تسيطر على العازفين ، التي أظهرها النحات بشكل تعبيري جميل ، فجلسة الأشخاص و حركة ورقة الأصابع العازفة ، وتعبيرات العين والشفاه تبين تمكن الفنان من استحضار الوضعة التي تحلو للعازف ، كما أنه أغنى السطوح بتنويعات من الوشي تتناغم مع السطوح الملساء ، وأستغل طيات الثياب في إظهار منظور الأرجل ، كذلك وضع الصقر المزخرف والغزال شبه الأملس ، كل ذلك ليعطي الشكل مزيداً من التنغيم ، ويعكس ميل الفنان لإظهار نعيم الدنيا وبهجتها .

المنحوتات الخشبية :-

بالرغم من أن مصر كانت وما تزال فقيرة في الخشب ، لكن جفاف جوها كان يساعد على حفظه في حالة جيدة ، ومن ثم عمل التجار على استيراده من الأقطار المجاورة ، فكانوا يجلبون خشب الأرز والصنوبر من تركيا وسوريا ، والآبنوس من السودان ، والتلك من بلاد الهند ، وجنوب أوربا كان مصدراً كبيراً من المصادر التي استمدت منها مصر حاجاتها من الخشب .
وقد اعتمد على الخشب لممارسة النقش والحفر والنحت منذ العهود الأولى ، وما

(١) زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين ، المجلد الرابع ، مرجع سبق ذكره ، ص٢٢٦ .
(٢) م.س ديماند : الفنون الإسلامية ، مرجع سبق ذكره ، ص١٣٢ .

زالت الحشوات في المسجد الأقصى من أقدم الشواهد الخشبية .

أما عن التحف الخشبية في العصر الأموي في مصر ، فقد كانت وما تزال متأثرة بالأسلوب القبطي الذى امتاز بإقباله الشديد على الزخارف الهندسية البحتة وخاصة المعينات التى تشبه عش النحل والمحصورة داخل العقود والدوائر ، هذا بالإضافة إلى شريط من الكتابة العربية .
وكانت الطريقة المتبعة فى تنفيذ الزخارف هي طريقة الحفر الغائر والمجسم للوحدات الزخرفية مما يضفي عليها حيوية وقرباً من الطبيعة وخاصة في الرسوم النباتية والحيوانية .
و في متحف بناكي بأثينا باب خشبي يعود إلى نهاية العصر الأموي ، ونستطيع اعتبار هذا الباب من أوائل شواهد الرقش العربي النباتي ، مع نجمة ثمانية كبيرة .

أما عن التحف الخشبية في العصر العباسي فقد تأثرت باسلوب سامراء على الجص ، المكون من زخارف نباتية محوّرة عن الطبيعة و المنفذة بطريقة الحفر العميق الذي يفصل عنصراً عن الأخر ، ثم شطف حافة تلك العناصر و هي طريقة تحقق الحصول علي مستويات متنوعة في سطح الخشب .
و قد انتشر هذا الاسلوب في زخرفة الأخشاب طوال القرنين الثالث و الرابع في العالم الاسلامي حتي أصبح من العسير في كثير من الأحيان تمييز الولايات التي صنعت فيه .

ثم جاء أحمد بن طولون إلى مصر بأساليب جديدة في الحفر علي الخشب امتزجت بالتدريج بالأساليب المحلية ، و كانت الزخارف تحفر بطريقة الشطف المستدير ، و يغلب أن تقسم القطع المطلوب زخرفتها إلى مساحات (حشوات) علي أشكال هندسية منها المعين و المستطيل و غيرهما ، و أحياناً نري طيوراً مبسطة ومحورة بالأسلوب نفسه ، و يحلي بدن الزخارف بأشكال على مثال حرف الواو كما في شكل (٢٧٤) لأفريز من الخشب مزخرف بشكل يشبه الطائر جناحاه وساقاه علي شكل فروع نباتية و نقوش حلزونية الشكل محفورة ، و يعود هذا العمل إلى أواخر القرن التاسع " و هذه الافاريز لها وظيفة طبيعية حيث تستخدم علي جدران المباني أو كقطعة أثاث مثل الباب أو الخزانة .
وهناك إفريز آخر على شكل عصفوران متقابلان محوران شكل(٢٧٥) فهذا النقش له ملامح وصفات الطيور ولكنها ذات تصميم زخرفي يشبه الفروع النباتية ."(١)
و هذا الأسلوب الزخرفي عُرف في مصر و أصبح متعارف و متداول منذ القرن الثامن و حتي القرن الثالث عشر ، و نجد أن الموضوع المنقـوش ينقسم إلى عـدة

---

(1) Oleg Grabar : " The Mediation of Ornament " , Bollingen series xxxv38, prince on university press , 1989 , p. 9,10.

أجزاء ، السفلي علي شكل بيضاوي و ينحدر بأوراق حلزونية ، ثم هناك الجذر والساق منقوش بشكل مستطيل ، و في النهاية نجد كرة دائرية و لها كرة صغرى في الوسط و تمتد بأوراق لأسفل .

و في العصر الفاطمي في مصر ، وجدنا شواهد خشبية كثيرة موزعة في متاحف العالم ، منها باب ذو مصراعين محفوظ في متحف القاهرة الإسلامي و هو من الازهر ، و ثمة سياج خشبي فاطمي صنع لكنيسة أبي سيفين في القاهرة شكل (٢٠٣) ، و هناك المحاريب مثل محراب السيدة رقية في القاهرة و غيره الكثير ، وكذلك النابر مثل منبر الجامع الكبير في القيروان و الذي بُني عام ٨٦٣ م و هو يعتبر من أقدم المنابر التي وصلت إلينا .

و في القرن الحادي عشر الميلادي نرى الزخارف الخشبية الفاطمية وصلت إلى عصرها الذهبي ، و في هذه المرحلة نرى امتزاجاً و تنوعاً عجيباً بين العناصر النباتية و الحيوانية و الهندسية يجعل منها وحدة متماسكة كما في شكل (٤٥٧) لأفريز من الخشب تحتوي زخارفه على أشكال حيوانات و طيور متراصة فوق بعضها و تمتزج هذه الزخارف مع الزخرفة النباتية في الخلفية و التي تحتوي الشكل من الخارج بزخرفة هندسية .

و نذكر أحد الامثلة المتميزة أيضاً و هي حشوة باب من العصر الفاطمي شكل (٢٩٦) ، تتجلي في هذه الحشوة الدقة و الجمال و الاتقان ففيها صفة التمازج بين الزخرفة النباتية في تفريعات مع رؤوس الخيل التي تخرج من أفواهها مراوح نخيلية و أنصاف نخيلية ، تتضح فيها شدة العناية بالتفاصيل في نحت رأس الحصانين مع استخدام شريط زخرفي يدل علي الشعر الذي يحلي الرقبة واستخدامه لجسم الخيل كعناصر مكملة لحركة إلتفاف النبات .

أما الزخارف الآدمية فظهرت علي الأعمال الفاطمية ، كما ظهرت موضوعات تصويرية محفورة علي عدة مستويات علي الخشب و قد مثلت تلك الموضوعات الحياة الإجتماعية في مصر في العصر الفاطمي أحسن تمثيل ، و من أحسن الأمثلة لذلك الحشوات و الأفاريز التي عُثر عليها في بيمارستان قلاوون وضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون و التي تشمل علي حفر بارز يمثل مناظر مختلفة من الحياة اليومية شكل (٢٩٤) و الحق أن هذه الألواح بما عليها من مناظر محفورة علي مستويات مختلفة فضلاً عن الزخارف النباتية يتمثل فيها الطراز الفاطمي . و تشمل هذه الأفاريز علي مناطق مستديرة و مفصصة تتكون بواسطة إطارات بارزة و تشمل المناطق الكبيرة علي رسوم موضوعات معظمها يمثل مناظر من الحياة مثل مناظر الطرب و الموسيقى في حين تشمل المناطق الصغيرة علي رسوم مفردة لحيوانات أو طيور أو آدميين .

و هذه المناظر جميعاً محفورة حفراً بارزاً و مرسومة علي أرضية تشتمل علي زخارف نباتية ، كما يوجد أيضاً فيما بين المناطق زخارف نباتية محفورة ، ويتضح في الرسم بصفة عامة التعبير عن الحركة و الحيوية مع شيء من الواقعية.
و كانت هذه الرسوم ملونة مما كان يظهر دقائقها و تفصيلها و يزيدها وضوحاً .

و من العصر الفاطمي أيضاً لوح مزخرف من مصر من الخشب المنحوت و الملون بعدة ألوان شكل (٤٥٨) ، هذه القطعة منحوتة بعناية فائقة و هي من أهم ثلاثة ألواح مازالت أحدهم مزخرفة تزين القصر الصغير الفاطمي أو القصر الغربي ، و قوام زخرفتها غزالان متدابران وسطهما ورقة نباتية مع خلفية من النباتات . فهذه الالواح المزخرفة حُفظت لأنها قد أُعيد استخدامها في آثار المماليك و شيدت بدلاً من القصر الفاطمي بواسطة الأمير سانجار الشهداء Sangar-Al-shudja`i بأمر من السلطان قلاوون ، و هي بدون شك أحلي قطعة من الخشب الفاطمي وصلت إلينا .

و في نهاية العصر الفاطمي في النصف الثاني من القرن السادس الهجري بدأ يظهر اسلوب آخر من الزخارف علي الخشب ، و هو الزخارف الهندسية التي تقوم علي الشكل النجمي (الطبق النجمي) ، كما ظهر اسلوب آخر من حيث التطبيق الفني و هو طريقة الحشوات المجمعة ، التي تعشق فيه الوحدات ، وقد استمر أسوب الحشوات المجمعة فى زخرفة الأخشاب طوال العصر الأيوبي والمملوكي و العثماني في مصر ، و كل ما طرأ عليه من تطور هو تطعيم الوحدات بالعاج و الصدف .

و من الخشب المطعم بالعاج صندوق خاص لحفظ الحُليّ و المجوهرات شكل (٤٥٩) و قوام زخارفه حيوانات تجري وسط تفريعات نباتية ، و هناك حيوانات متقابلة في وضع حركة أيضاً ، و لكي يكسر الفنان تكرار أشكال الحيوانات جعل البعض منها يتجه إلى اليمين و البعض الآخر يتجه إلي اليسار مع عكس اتجاهات الوجه ، فنري الحصان مثلاً ينظر إلى الخلف و هو في وضع الجري. و المنظر كله مليء بالحركة و الحيوية .
و هناك صندوق آخر من الخشب منحوتاته عبارة عن حشوات من العاج شكل (٤٦٠) فقد ملىء الفنان جميع الفراغات و لم يترك جزء و لو حتي بسيط ، فكلها تعج بالمنحوتات التي تمثل أشكال حيوانية و طيور متقابلة أو منفردة ، و هذه الاشكال مندمجة مع العناصر الآدمية كمناظر الصيد .

فعندما توقف العمل على العاج المنحوت خاصة بعد وفاة الخليفة الأموي هشام الثاني بقرطبة (أسبانيا) استمر العمل بأقليم أخر وهو Cuenca واستمر الفنانين فى انتاج القطع الفنية المزخرفة بالرغم من أن الأسلوب أصبح جاف ومكرر



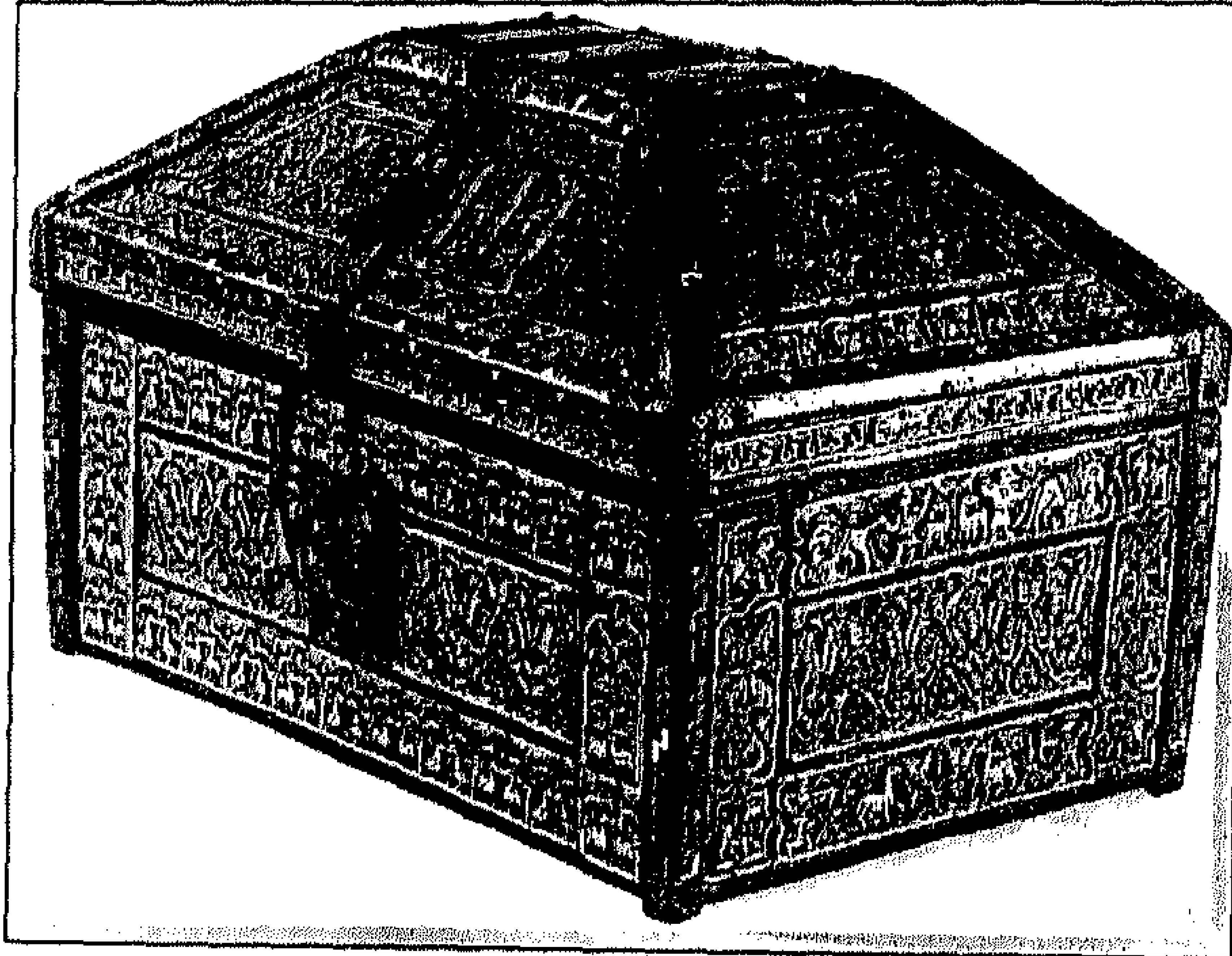
شكل (٤٥٧)
إفريز من الخشب - منشأه مصر - القرن (١١-١٢م)



شكل (٤٥٨)
لوح خشبي من العصر الفاطمي - عُثر عليه في مصر حوالي ١٠٥٨م - المتحف القومي الكويتي



شكل (٤٥٩)
صندوق من الخشب المطعم - عام ١٢٠٠م - متحف مدريد



شكل (٤٦٠)
صندوق من الخشب المطعم بالعاج - أسبانيا
(١٠٤٩-١٠٥٠م)- المتحف الفني - مدريد

والتصميمات سطحية وتفتقد الحيوية كما فى شكل (٤٨٥) والذي يمثل علبة من الخشب المطعم بالعاج .

البللور الصخري والزجاج :

أولاً: البللور الصخري

هو نوع من الأحجار يشبه الزجاج، ولكنه أشد صلابة من الزجاج وأكثر جمالاً ، وهو يُشكل ويزخرف بواسطة القطع المائل أو الحفر المشطوف ، ولا تزال مصنوعاته تلفت الأنظار بما تمتاز به من صفاء وشفافية وبريق .
وعرفت صناعة البللور الصخري فى كثير من أقطار العالم الإسلامي ، إذ وصلتنا مجموعة من تحف البللور الصخري ربما كانت من إيران والعراق ومصر في القرن الثالث الهجري (٩م) .
وكانت مصر تستورد حجر البللور الصخري أول الأمر من بلاد المغرب، ثم اكتشفت أنواع جيدة منه في أقليم البحر الأحمر ، ويبدو أن هذا الأكتشاف كان له أثره في إزدهار صناعة البللور الصخري في مصر في بداية العصر الفاطمي .
فقد كان للفاطميون إهتمام واضح به ، وأنتشرت أعمالهم الفنية المنقوشة والمليئة بالكتابات التي تشير إلى الخليفة أو موظف ذو مكانة عالية .

ومن أهم التحف البللورية الفاطمية شكل (٤٦٢) يمثل إبريقاً فى كتدرائية سان مارك بمدينة البندقية ، ويمتاز بدقة الصنعة وجمال الزخرفة ، وقد شُكل أعلى مقبضه على هيئة غزال له قرون طويلة تمتد راجعة إلى أخر ظهره ، ويزين بدنه زخرفة تتألف من رسم أسدين متماثلين ومتقابلين وبينهما رسم نباتي محوري ذو جانبين متشابهين ، وتتميز هذه الزخارف بأنها تامة البروز ، وقطعها ظاهر فى البدن ، كما تتميز أسلوب الصور بصفة عامة بالتحوير .
وترجع أهمية هذا الأبريق بصفة عامة إلى ما يشتمل عليه من دعاء بالخط الكوفي على هيئة شريط يلف حول أعلى البدن نصه"بركة من الأمام العزيزبالله" ويتضح من هذه الكتابة أن الأبريق صنع للخليفة الفاطمي العزيز بالله (٣٦٥-٣٨٦هـ ،٩٧٥-٩٩٦م) ثاني الخلفاء الفاطميين في مصر .

وهناك إبريق أخر شكل (٤٦٣) يمثل إبريق يشبه السابق ، ولكن عليه شكل طائر ، وفروع نباتية .
وأيضاً شكل (٤٦٤) لإبريق من البللور الصخري مزين سطحه بصور طيور وحيوانات يتخللها فروع نباتية .
وشكل (٤٦٥) لإبريق من البللور الصخري مستخرج من كنز سانت دنيس مزين سطحه أيضاً بصور طيور وفروع نباتية وكتابات كوفية تتضمن أدعية لصاحبه .

وتوجد أيضاً مجموعة من قطع الشطرنج شكل (٤٦٦) حيث تحول فن الزخرفة والنحت على البللور من أشكل منتظمة إلى أشكال ذات زوايا منحرفة ، وتم ذلك فى فترة حكم ابن طولون .

ثانياً: الزجاج

يعتبر فن النقش والنحت على الزجاج ذو أصول مصرية ، " فقد كانت مدينة طيبة من أشهر مدن صناعة الزجاج فى العصر الفرعوني ، ثم الإسكندرية فى العصرين اليوناني والروماني ، ثم الفسطاط فى العصر الإسلامي الأول ، ثم مدينة القاهرة ثم أنتشرت هذه الصناعة في كثير من المناطق وظهرت لها الأسواق مثل سوق القناديل بالقرب من جامع عمروبن العاص والذي ذاع صيته فى العصر الفاطمي ."(١)

وقد واكب استخدام و استعمال الزجاج عدة طرق صناعية مختلفة ورثها الفنان المسلم من أجداده السابقين وأضاف عليها بعض الطرق الأخرى، منها طريقة النفخ وطريقة الزخرفة بالقطع والملقاط والختم والضغط بالإضافة إلى الزخرفة بالبريق المعدني وهى الطريقة الممهدة لظهور طريقة التلوين بالمينا المتعددة الألوان .

وهذه الطرق عرفت منذ أقدم العصور ، " فالتقنية التزيينية على الزجاج ذو البريق المعدني بدأت في العصر القبطي فى مصر قبل العصر الإسلامي وكانت متكيفة مع الذوق الإسلامي بالمواضيع الجديدة ، وقد أستخدمت الأملاح المعدنية للفضة والنحاس لصباغة الزجاج ثم حرقه في درجات حرارة منخفضة وذلك لتثبيت الألوان على الزجاج ."(٢)

ومهما يكن من شىء فإن استخدام الزخارف ذات البريق المعدني في الزجاج من مستحدثات الفنون الإسلامية ، لكن مصر عرفتا طريقتين جديدتين بعد ذلك لصناعة الزجاج :

الطريقة الأولى هي الشبابيك الجصية المعشقة بالزجاج الملون بالمنشآت المعمارية

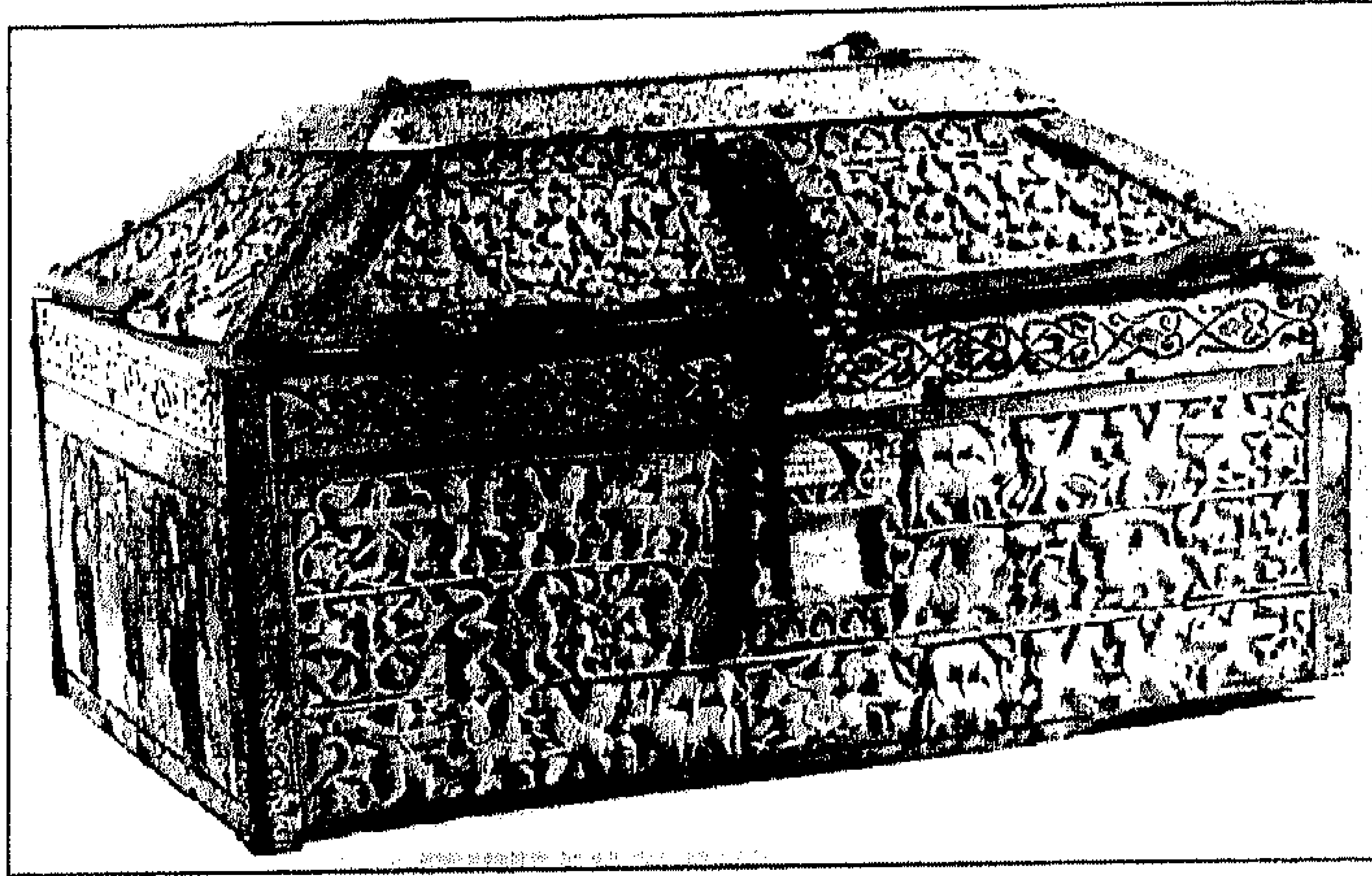
والطريقة الثانية هي الزخرفة بالمينا والتذهيب .

فقد احتلت صناعة الزجاج في العصر الأيوبي والمملوكي مركزاً ممتازاً لم تحظ به من قبل فى أي عصر من العصور وذلك بفضل تقدم الصناع في أنتاج الزجاج المطلى بالمينا ، وبخاصة في حلب ودمشق والفسطاط . إذ امتازت هذه المنتجات بالرقة في الصناعة ، والدقة في الرسم ، والبهجة في الطلاء ، والإبداع في الشكل والزخرفة .

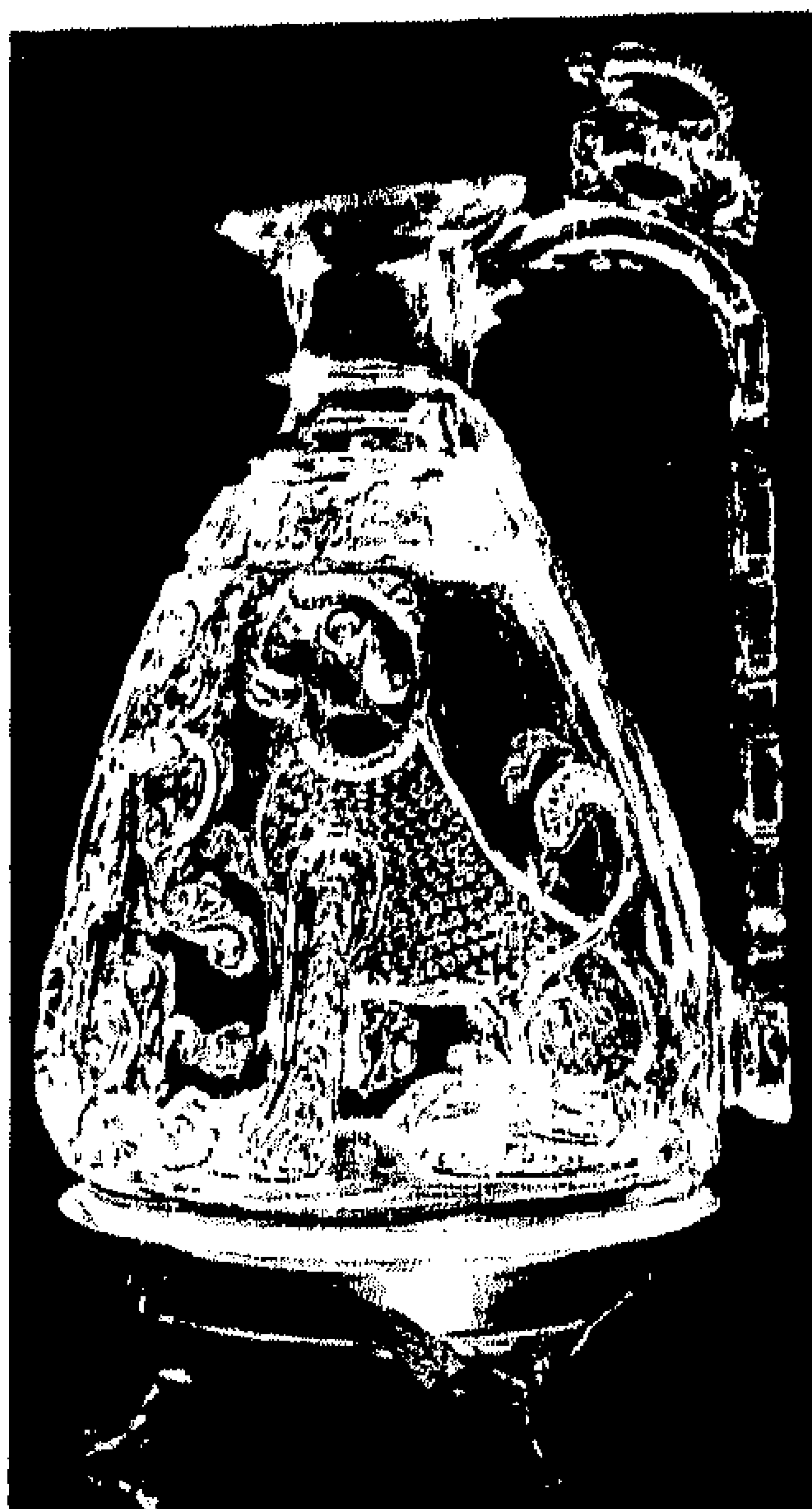
---

(١) جمال عبد الرحيم إبراهيم : الفنون الزخرفية فى العصرين الأيوبي والمملوكى ، دار الكتب سنة ٢٠٠٠م ، ص ٤٣.

(2) Aziz S.Atiya: "The Coptic Encyclopedia" , Volume 4 , P.1083.



شكل (٤٦١)
علبة للحلي و المجوهرات من الخشب المطعم بالعاج - المتحف القـومي - مدريد أسبانيا
Burgos ,Museo Arqueslgico Provincial



شكل (٤٦٢)
إبريق من الكريستال الصخري في عهد العزيز بالله من مصر
(٩٧٥-٩٧٦م) - كاتدرائية سان مارك - البندقية



شكل (٤٦٣)
إبريق من البللور الصخري عليه شكل طائر - من مصر
(١٠٠٠-١٠٠٨م) - المتحف القومي الكويتي



شكل (٤٦٤)
إبريق من البللور الصخري - متحف فكتوريا و ألبرت - القرن (١٠-١١م)



شكل (٤٦٥)
إبريق من البللور الصخري - متحف اللوفر - القرن (١٠-١١م)- من صناعة مصر



شكل (٤٦٦)
قطع شطرنج من الكريستال الصخري - مصر - القرن
(٩-١٠م) - المتحف القومي الكويتي- مجموعة الصباح

وقد تنوعت الألوان البراقة ، منها الذهبي والأخضر والأزرق والأحمر والأصفر والأبيض . وتنوعت الزخارف في المناطق والأشرطة ، منها الهندسية والنباتية والكتابية والآدمية والحيوانية . وتنوعت كذلك الأشكال ، فمنها الأكواب والكؤوس والأباريق والقناني والقوارير ، ومنها المشاكي ذات الشهرة العالمية ، وهي التى صنعت للمساجد وكان معظمها يحمل اسم السلطان أو الأمير الذي أمر بصنعها مع ألقابه ورنوكه .

ومن الأمثلة على ذلك شكل (٤٦٧) لقنينة من الزجاج المطلي بالمينا والذهب تمثل زخارفها ونقوشها شعار للأمير Tukuz وهو خولي عند السلطان المملوكي محمد بن قلاوون .
وكذلك شكل (٤٦٨) لقنينة من الزجاج المطلي بالمينا والذهب بها زخارف نباتية وهندسية ومناظر فرسان على جوادهم .

ويشبه هذه القنينة ، قنينتان أخريتان ذات رقبة طويلة من مصر أو سوريا شكل(٤٦٩،٤٧٠) وقوام زخارفهما أيضاً فرسان على جوادهم بجانب الزخارف النباتية والهندسية .
ومن الأقداح الزجاجية المطلية بالمينا شكل (٤٧١) وهو من مصر أو سوريا، وعليه زخارف آدمية وحيوانية .

وهناك مجموعة تزيد عن الأثنى عشر قدحاً ، وهذه الأقداح ذات حواف سميكة وغالباً ما تتميز بلون معدني مثل اللون الأخضر أو الأصفر ، وتم تسمية هذه الأقداح (Hedwing) لأن هناك ثلاثة من هذه القطع على أتصال بالقديسة (Hedwing Silesia) .

وبعض العلماء نسبها إلى بوهيميا وإلى أقليم ألمانيا ، كما نسبها أكثرهم إلى مصر في القرن السادس الهجري (١٢م) في نهاية العصر الفاطمي وبداية العصر الأيوبي .
" ومهما يكن من شيء فإننا يجب أن نذكر أن جل هذه الكؤوس أنتقلت إلى أوربا منذ زمن بعيد ، فالقديسة هدويج حصلت على ما كانت تملكه منها قبل وفاتها سنة (١٢٤٣م) ، وربما تكون أحضرتها معها حين زيارتها للحج في الأماكن المقدسة ."(١)

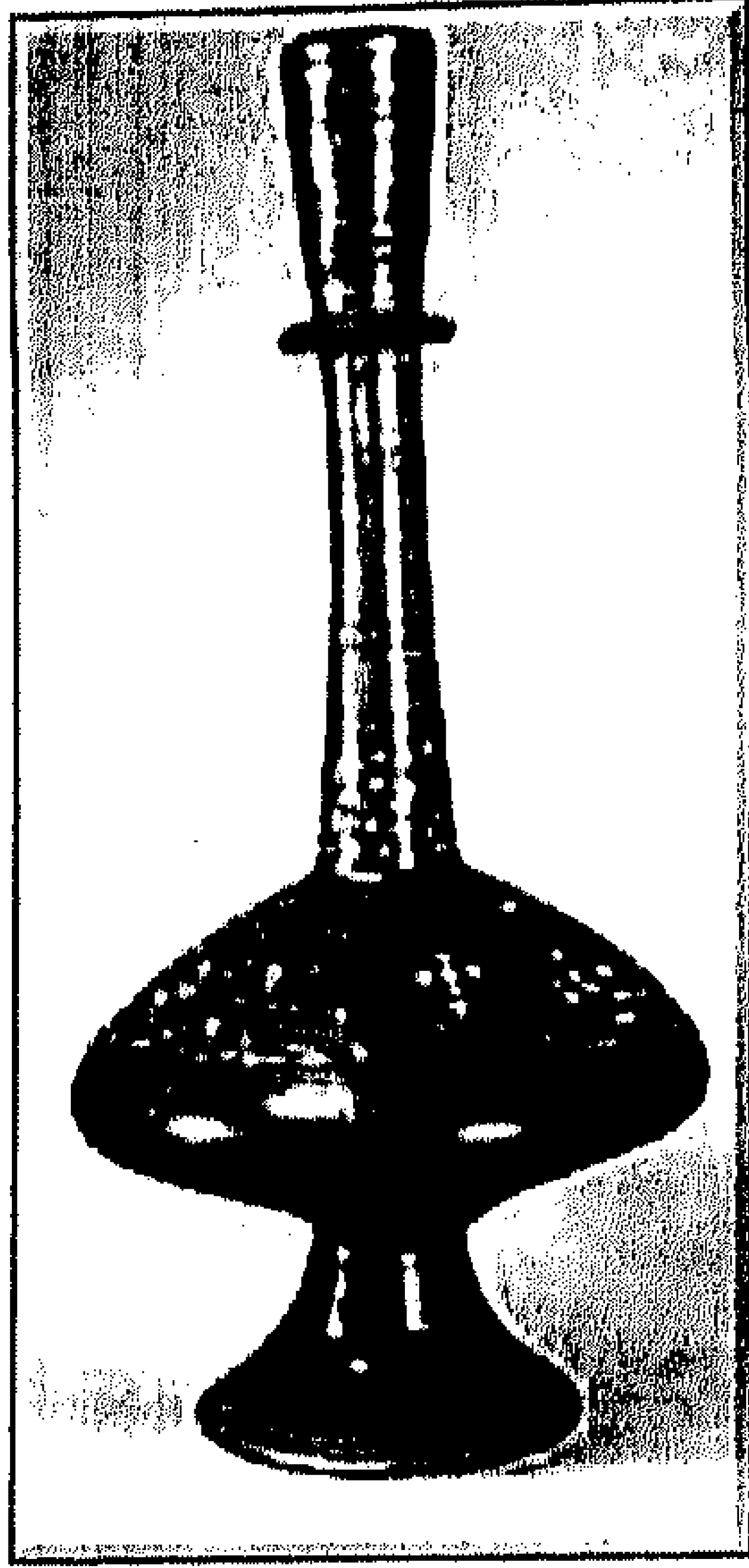
---

(١) زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين، المجلد الرابع، مرجع سبق ذكره ، ص ١٨٤ .

وقد قام الفنانون بالنقش على هذه الأقداح بمناظر حيوانات أو طيور كشكل(٤٧٢) الذي يمثل قدحين ، فأحدهما عليه شكل طائر ، والآخر عليه حيوان خرافي ربما يكون أسد ، وتحيط بهذه الأشكال زخارف كثيرة .
وقد ترك الفنان العمل به كثير من الغموض تجعل من ينظر إليه غير قادر على تحديد الأجزاء إن كانت مقعرة أو محدبة .
ومن القطع الزجاجية بالمتحف الإسلامي سلطانية من الزجاج عليها نحت غائر لحيوان شكل (٤٧٣) حيث استعمل الفنان فى هذا العمل الألوان كالأخضر والأزرق والبني .
وقد عثر على مجموعة أخرى من الأكواب الزجاجية الإسلامية في الفيوم شكل (٤٧٤) عليها أشكال وجوه آدمية .

وبهذا فقد حاول الباحث إثبات أن الفن الإسلامي بأعماله الحجرية والخزفية والمعدنية والعاجية والخشبية والزجاجية لا تخلو من التشخيص ، فبالرغم من مخاوف الفنانين من تحريم التصوير إلا أن الضرورة والحاجة جعلته لا يستغني عن التشخيص في كل ما تجرحه يداه من أعمال فنية ، فأخرج لنا هذه الأعمال المشخصة .

****



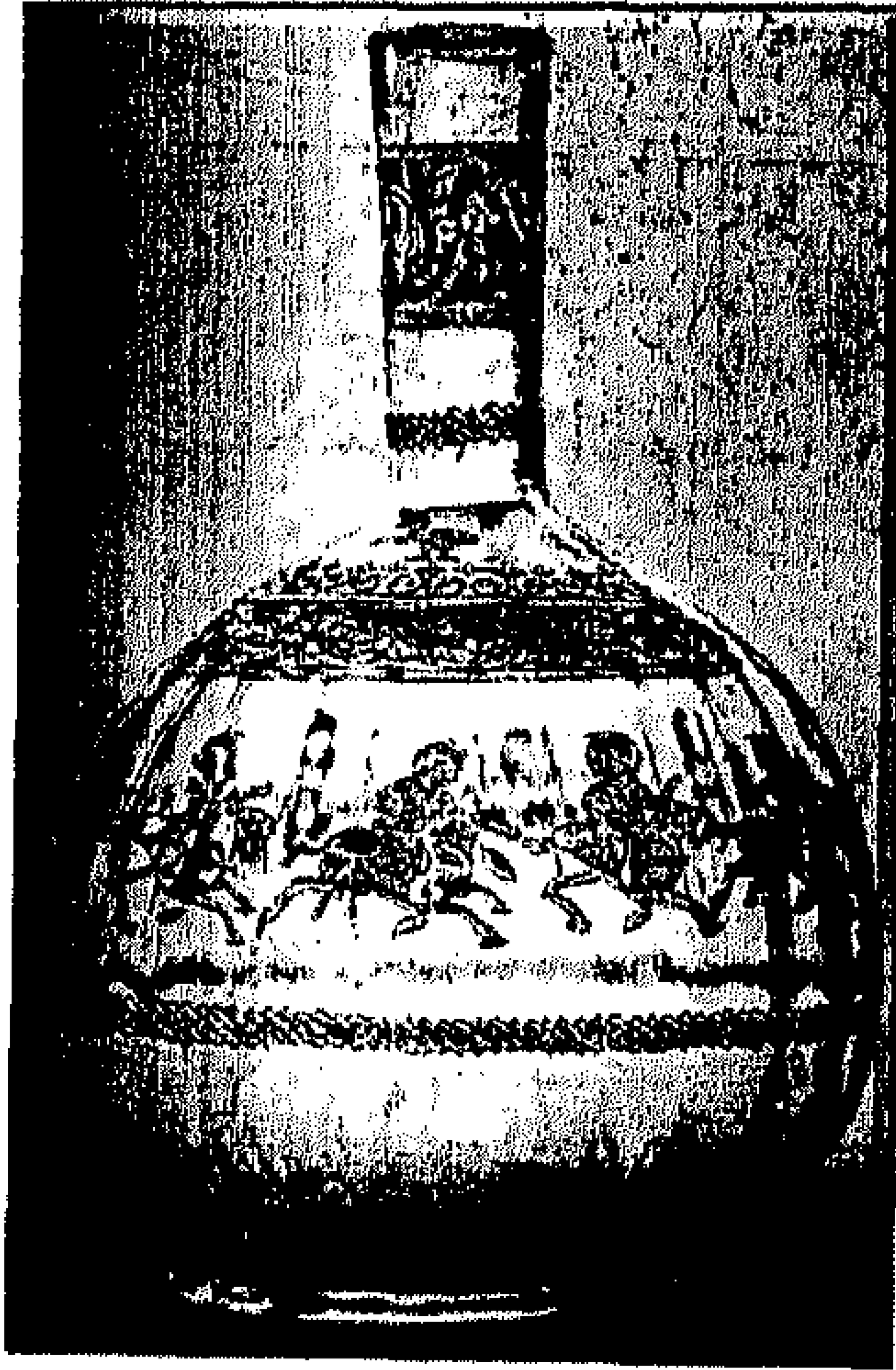
شكل (٤٦٧)
قنينة من الزجاج المطلي يالمينا و التذهيب - مصر أو سوريا - النصف الأول من القرن الرابع عشر



شكل (٤٦٨)
قنينة من الزجاج المطلي بالمينا و التذهيب من إيران - متحف Kunsthistoris - فيينا



شكل (٤٦٩)
قنينة ذات رقبة طويلة مختنقة تستعمل للعطور - مزخرفة بالمينا - من صناعة مصر أو سوريا - القرن السابع الهجري - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



شكل (٤٧٠)
قنينة مزخرفة بالمينا من صناعة مصر أو سوريا - القرن السابع الهجري



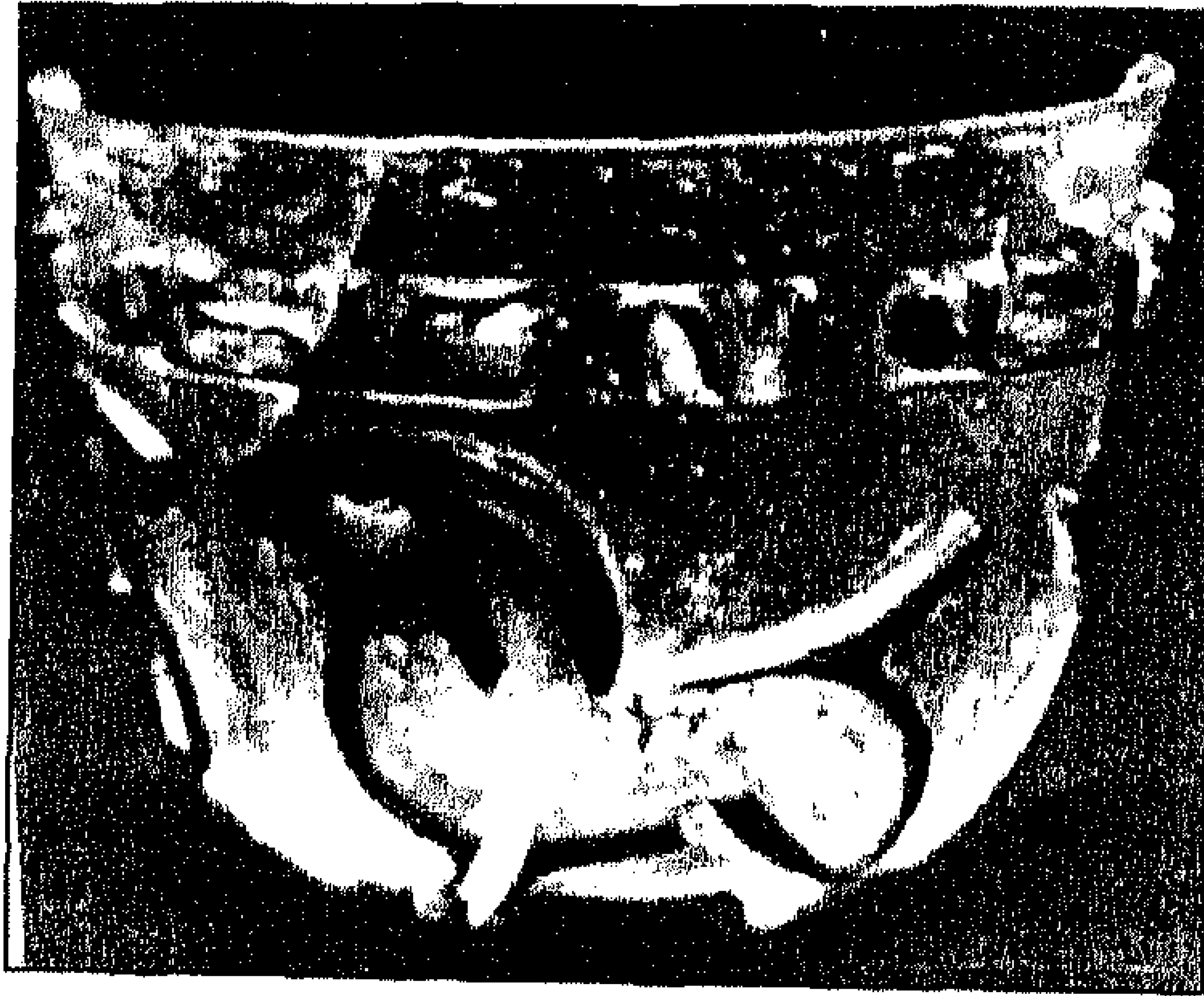
شكل (٤٧١)
قدح من الزجاج المطلي - مصر أو سوريا - القرن الثاني عشر
الميلادي - متحف اللوفر



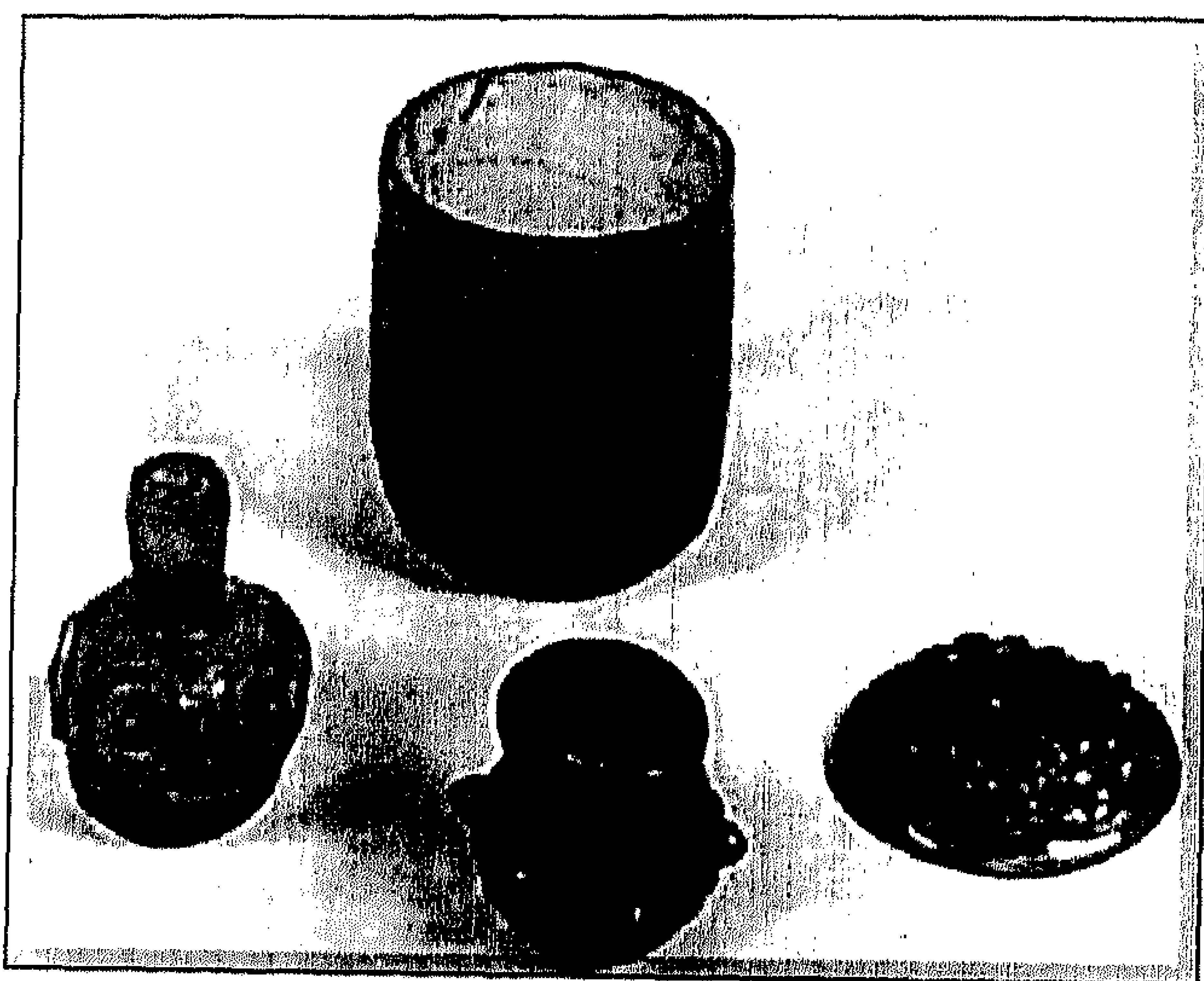
شكل (٤٧٢)

(أ)
قدح زجاجي Hedwing
عليه نقش لطائر -مصر
- كتدرائية Minden.

(ب)
قدح زجاجي Hedwing
عليه نقش أسود أو حيوانات
خرافية - مصر القرن العاشر
الميلادي متحف أمستردام
هولندا



شكل (٤٧٣)
سلطانية من الزجاج من إيران - القرن (١٠-١١م) المتحف
الإسلامي بالقاهرة



شكل (٤٧٤)
مجموعة من الأكواب الإسلامية من الفيوم - القرن الثامن الميلادي - متحف كيلسي لعلوم الآثار - جامعة ميونيخ

الفصل الثاني

التشخيص في المسكوكات الإسلامية

مقدمة

أطلق على المسكوكات باللغة الإنجليزية أسم Numismatics وهى لفظة مشتقة من الكلمة اللاتينية Numizma وهى معناها Coin أي عملة أو قطعة نقود. وقد أطلق عليها فى المصطلح العربى الحديث أسم المسكوكات نظراً إلى أنها كانت تختم بقوالب السك . و تشمل دراسة المسكوكات دراسة النقود و الميداليات . ويرجع سك النقود بصفة عامة إلى القرن الثامن قبل الميلاد و لم تعرف النقود قبل ذلك التاريخ.

" و يذكر هيرودوت أن الليديين بآسيا الصغرى هم أول من سك النقود المعدنية من الذهب و الفضة و كان ذلك فى عهد كريسوس Croesus أو قارون الليدى (٥٦١ – ٥٤٦ ق.م) و انتشرت هذه السبائك النقدية من ليديا عن طريق المدن الساحلية اليونانية فى آسيا الصغرى إلى بلاد اليونان حيث تطورت و انتشرت على أيدي التجار فى العالم ."(١)

وترجع أهمية النقود إلى عدة أمور فمن جهة أنها غير قابلة للتلف إلا نادراً وهى معيار ثابت وسهلة الحفظ وسهلة الحمل و النقل و صعبة التزييف وقابلة للتجزيء وفى هذه الحالة تصبح النقود مفيدة جداً من الناحية الأثرية . نظراً لأن النقود تعتبر أقل التحف الأثرية اندثاراً فقد وصلنا منها كميات كبيرة قد تفوق غيرها من أنواع التحف الأخرى. ونستطيع من خلالها معرفة معلومات تاريخية و فنية و علمية و اقتصادية وتفيد فى دراسة الأماكن التى عثر عليها و أيضاً ربما كان فى الإمكان التعرف من خلالها على مدى ابتداء نفوذ دولة من الدول عن هذا الطريق. و هذا بجانب الوثائق الأخرى التى تؤكد على معرفة هذه المعلومات .
ومن الأمثلة على ذلك أن العثور على نقود رومانية ذهبية فى الهند ليس دليلاً على أن الهند كانت ولاية رومانية ولكن الحقيقة أن الرومان كانوا يستوردون كثيراً من المتاجر الهندية مما يؤكد ما ذكره بلينى Pliny من أن الرومان كانوا ينفقون كثيراً من نقودهم الذهبية على الكماليات المستوردة من الهند .

فبعض النقود قد أحرزت انتشاراً واسعاً ومن أمثلتها دنانير الخلفاء المسلمين فى العصور المبكرة ، وكذلك تفيد النقود من الناحية الفنية فمن خلالها يمكن التعرف على ملامح الحكام و الشخصيات البارزة و صفاتهم و أزيائهم من خلال المنحوتات البارزة عليها . و أيضاً ما تشمله المسكوكات على الكتابة حيث

---

(١) حسن الباشا : موسوعة العمارة و الآثار و الفنون الإسلامية ، المجلد الثانى ، أوراق شرقية للطبع و النشر و التوزيع ، بيروت- لبنان ، الطبعة الأولى ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م ، ص ٢٣١.

تفيد دراسة تطور الكتابة و دراسة المضمون و ذلك بما تلقيه من ضوء على الدين و المعتقدات و الأساطير و الألقاب و غيرها .

وبما أن النقود في كثير من الأحيان مؤرخة أو يمكن تأريخها فإنها يمكن اتخاذها أساساً لدراسة الأساليب الفنية و تطورها فمن جهة تدلنا على مدارس فنية مجهولة ، ومن جهة أخرى تفيد في دراسة تطور أساليب الحفر أو الكتابة .
كما يمكن الاعتماد عليها في الدراسات المقارنة للتحف الأخرى غير المؤرخة .
كما تفيد دراسة المسكوكات أحياناً من حيث الصناعة و توفر أنواع معينة من المعادن مثل توفر الذهب في مصر و الشام ، وتوفر الفضة في إيران .
" و القيمة الفنية للعملة غالباً ما تكون إشارة للمستوى الثقافي للبلد التى ضربتها (سكتها) وبخاصة عملات وجدت في بلاد البحر المتوسط والشرق الأدنى بمقياس أن العملات الإسلامية كانت إشارة لسلطة البلاد أو سلطة الحكام ."(١)

مسكوكات العرب قبل الإسلام :-

تعامل العرب قبل الإسلام بأنواع مختلفة من النقود وأهمها النقود الحميرية و البيزنطية و الساسانية .

أولاً : النقود الحميرية

فقد توقف استخدامها بعد زوال الحميريين سنة ٥٢٥ م . وفي أثناء عصر ملوك سبأ وذوريذان(من حوالى ١١٥ق . م إلى أواخر القرن الثالث الميلادي) أخذت نقود القبائل الحميرية تزداد خصوصاً بعد الميلاد حتى انتهى إليها السيطرة على جميع جنوب بلاد العرب، وهكذا بدأت سيطرة الحميريين على جنوب بلاد العرب ، ودخل العرب الجنوبيون في صراع مع إمرئ القيس بن عمرو ملك الحيرة (نقش النمارة) ثم مع الأحباش الذين أحتلوا سبأ (٣٤٥ – ٣٧٨ م) ، ثم بداية حكم التبابعة (٣٧٨ – ٥٢٥ م) ، و كان أخرهم ذو نواس الذى أعتنق اليهودية ، و تبع ذلك الغزو الحبشي سنة ٥٢٢ م ، و الإستلاء عليها سنة ٥٢٥ م ، و القضاء على دولة التبابعة ، وبذلك انتهى استقلال بلاد اليمن ، ثم انتهى احتلال الأحباش على يد سيف بن ذى يزن بمساعدة الفرس ، و استمرت تبعية اليمن للفرس إلى تولى " باذان " عليها . وأعتنق " باذان " الإسلام في سنة ٦٢٨ م .

وعند ظهور الإسلام كان سكان اليمن يتألفون من قبائل الحضر من حمير و قبائل البدو من كهلان ، وبقيت السيادة في اليمن لعشيرة بني الصوّار من حمير إلى ظهور الإسلام وكانت السيادة على عرب البادية لبني كهلان ، وكانت قبائلهم تتكلم بلهجة قريبة من لهجة القرآن ، و كانت تنسب إليها القبائل المسيطرة على عرب الشام و العراق ويثرب .

---

(1)Philip Wilson :" Tre`sors L`Islam " , En Association Avec Le Musee D`Art Et D`Histoire. Geneve.1985, P.350.

أما نجران فكان سيادتها من بنى الحارث بن كعب وهم ينتمون إلى مذجح وكهلان ، وكانوا نصارى ، وتم فتحها صلحاً سنة ١٠ هـ .

ثانياً : النقود البيزنطية

كانت سائدة فى الدولة البيزنطية وولاياتها ولا سيما الشام ومصر، وكانت " تتمثل بصفة رئيسية فى الديناريوس أو (الدينار) وهو عملة من الذهب ، وفى الفوليس أو الفلس وهو عملة من النحاس ، وكان على الوجه فى كل منهما صورة الإمبراطور البيزنطي ، ورسم الصليب على الظهر . كما ضرب البيزنطيون الفلس المصنوع من النحاس أو البرونز . وقد تعامل العرب بهما فى فجر الإسلام وخضعت لتطور تجريدي فى أشكالها فقد كان أيام الإسلام الأولى يحمل على أحد جانبيه صور للملك البيزنطي "هرقل" أما بمفرده أو مع ولديه هرقليوناس وقسطنطين وقد أمسك كل منهما بعصا طويلة تنتهى من أعلى بشكل صليب وكان على الجانب الآخر إشارات مسيحية إلى جانبي المدرج والكرات وغيرها . إضافة إلى النصوص اللاتينية و العبارات الدعائية.

ومثال على ذلك شكل (٤٧٥) لثلاث عملات ذهبية وهى بالترتيب كما يلى:
من الشمال عملة ذهبية وجهها يحتوى على صورة جانبية للإمبراطور يتجه نحو اليمين مرتدياً عصابة رأس و حوله نص دائري ، والخلف به صليب و الوسط حوله نص دائرى ، و أسفل الصليب نقش فى سطر واحد .
أما العملة التى **فى الوسط** تمثل عملة ذهبية عليها صورة أمامية للإمبراطور يرتدى خوذة تغطى الشعر بالكامل حول الوجه ، والوجه مطموس و حوله نقش دائرى، وعلى خلف العملة فى الوسط يقف رجلان يرتديان زياً عسكرياً ، و أسفل الشخصين نقش فى سطر واحد و حولهما نص دائري .
أما العملة التى **فى يمين** الشكل فهى لعملة ذهبية عليها ثلاثة أشخاص واقفون كل منهم يرتدى عباءة طويلة ويمسك فى يده صليباً طويلاً ، و أعلى الرأس صليب وحولها إطار محزز مطموس و بها قطع مستقيم فى الحافة ، و على الخلف يوجد صليب فى الوسط فوق ثلاث درجات سلم ، وعلى اليسار يوجد نقش F وفى اليمين A و أسفل الصليب نقش فى سطر واحد Conob حوله نص دائري .*

"ولقد ضرب المصريون العملات المعدنية اليونانية بأسم الملك "تاخوس" فى عهد الأسرة الثلاثين التى حكمت فى الفترة من ٣٧٨ إلى ٣٤٠ق.م كما لم تظهر العملات الفضية فى التعامل الداخلي بمصر إلا بعد ظهور السيد المسيح حيث ضرب الإمبراطور الروماني " جستنيان الأول " عملات مصرية بالإسكندرية فى سنة ٥٢٧ م وهى عبارة عن قطع مستديرة تحمل الحرفين (I-B) محاولاً بذلك توحيد العملة المعدنية فى مصر على أساس السوليدس الذهبي

* بتصرف من مرجع زاهي حواس : المجلس الأعلى للآثار- متحف الآثار – مكتبة الإسكندرية الشركة المتحدة للطباعة و النشر و التوزيع ، سنة ٢٠٠٢ م ، ص ١٤٨.

(الدينار البيزنطي) وقد استمرت هذه العملة قائمة حتى الإصلاح النقدي لعبد الملك بن مروان ." (١)

أما فى القرن السابع الميلادي انطوت مصر تحت راية الإسلام و العرب وفى أول حكمهم استمروا فى استخدام نفس أشكال العملات البيزنطية مع فارق بسيط وهو ذكر محل الضرب على العملة باللغة العربية . أما باقى الكتابة و الشكل فيوناني أو لاتيني (فى شمال أفريقيا) شكل (٤٧٦) و أحياناً نجد صورة الخليفة ممثلة على الوجه .

ـ أمثلة على العملات العربية اللاتينية فى أفريقيا (شمال أفريقيا)

شكل رقم (٤٧٧ أ) يمثل ثلث دينار أموي من الذهب بدون أسم الحاكم يعود لعهد الخليفة الوليد الأول ، بدون دار الضرب أو تاريخه وربما ضرب فى قرطاجنة حوالي سنة(٨٥هـ - ٧٠٤ م). و الوجه يمثل صورة نصفية للإمبراطوريين ، و الكتابة الهامشية باللاتينية وظهر العملة يمثل عمود على قاعدة ذات درجتين تعلوه خشبه مستعرضة و الكتابة الهامشية باللاتينية أيضاً .

و هناك أيضاً شكل رقم (٤٧٧ ب) وهو فلس أموي من النحاس بدون أسم الحاكم (يعود لعهد الوليد الثانى) وهو بدون أسم دار الضرب أو تاريخه ، و ربما ضرب فى قرطاجنة حوالي سنة(٨٥ هـ - ٧٠٤م) و الوجه يمثل أيضاً صورة نصفية لإمبراطوريين و الكتابة الهامشية باللاتينية أما الظهر عمود على قاعدة ذات ثلاث درجات تعلوه خشبه مستعرضة ، و الكتابة هامشية باللاتينية .

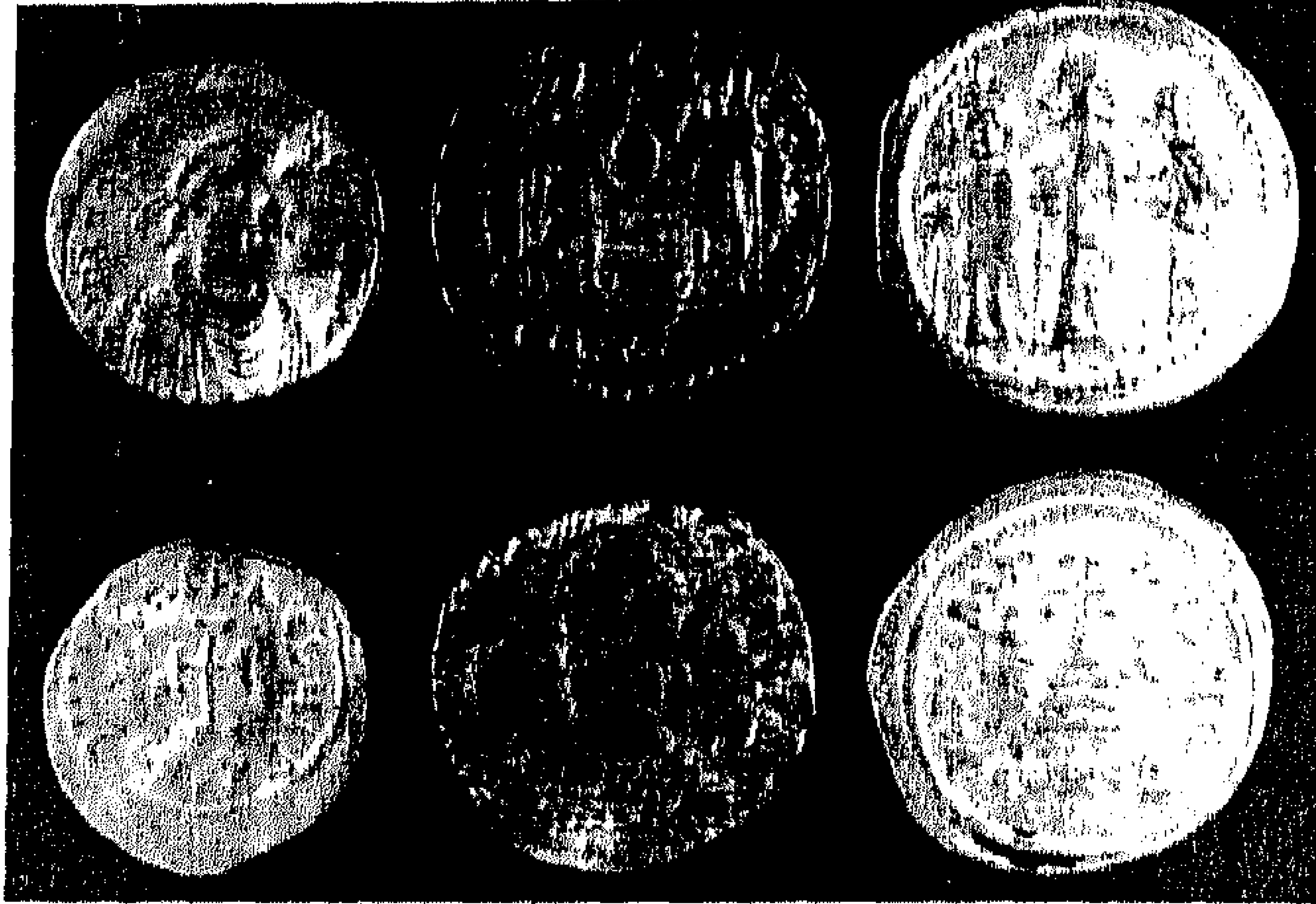
و هناك مجموعة من العملات الذهبية شكل (٤٧٨) وقد صور عليها من الوجهين صور شخصية تحيط بها كتابة لاتينية .

ـ العملات العربية البيزنطية

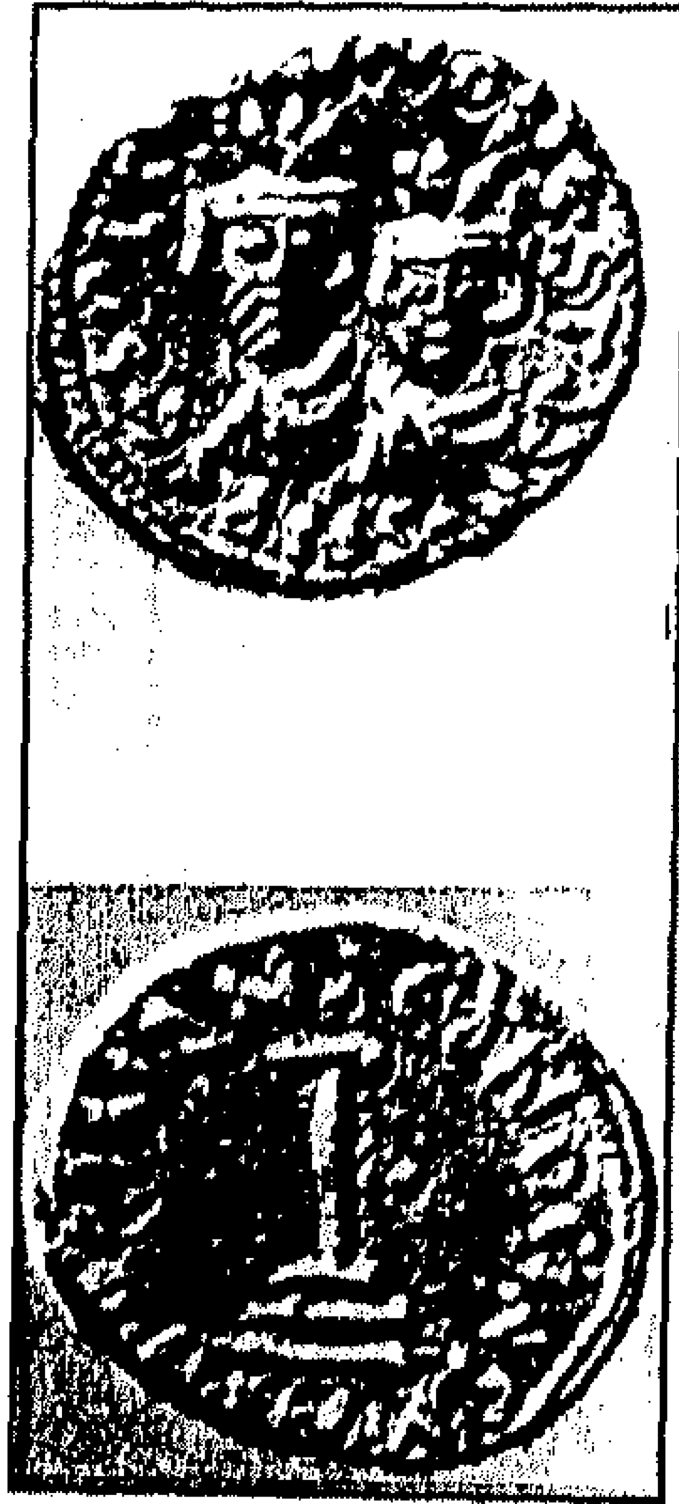
شكل (٤٧٩) يمثل فلس أموي من النحاس بدون أسم الحاكم و بدون تاريخ ، ودار الضرب دمشق ،والوجه يمثل صورة الإمبراطور واقفاً ، وعلى الظهر علامةM.
وهناك ثلاثة عملات بدون أسم الحاكم شكل(٤٨٠).
العملة الأولى: تمثل فلس أموي من النحاس بدون أسم الحاكم وبدون تاريخ ، ودار الضرب حمص ، والوجه يمثل صورة نصفية للإمبراطور وأسم الدار على اليمين ، والظهر علامة M وأسم الدار باليونانية .
والعملة الثانية: تمثل فلس أموي من النحاس بدون أسم الحاكم وبدون تاريخ ، ودار الضرب بيسان ، والوجه يمثل صورة لحاكمين يجلسان على العرش ، والظهر علامة M .

---

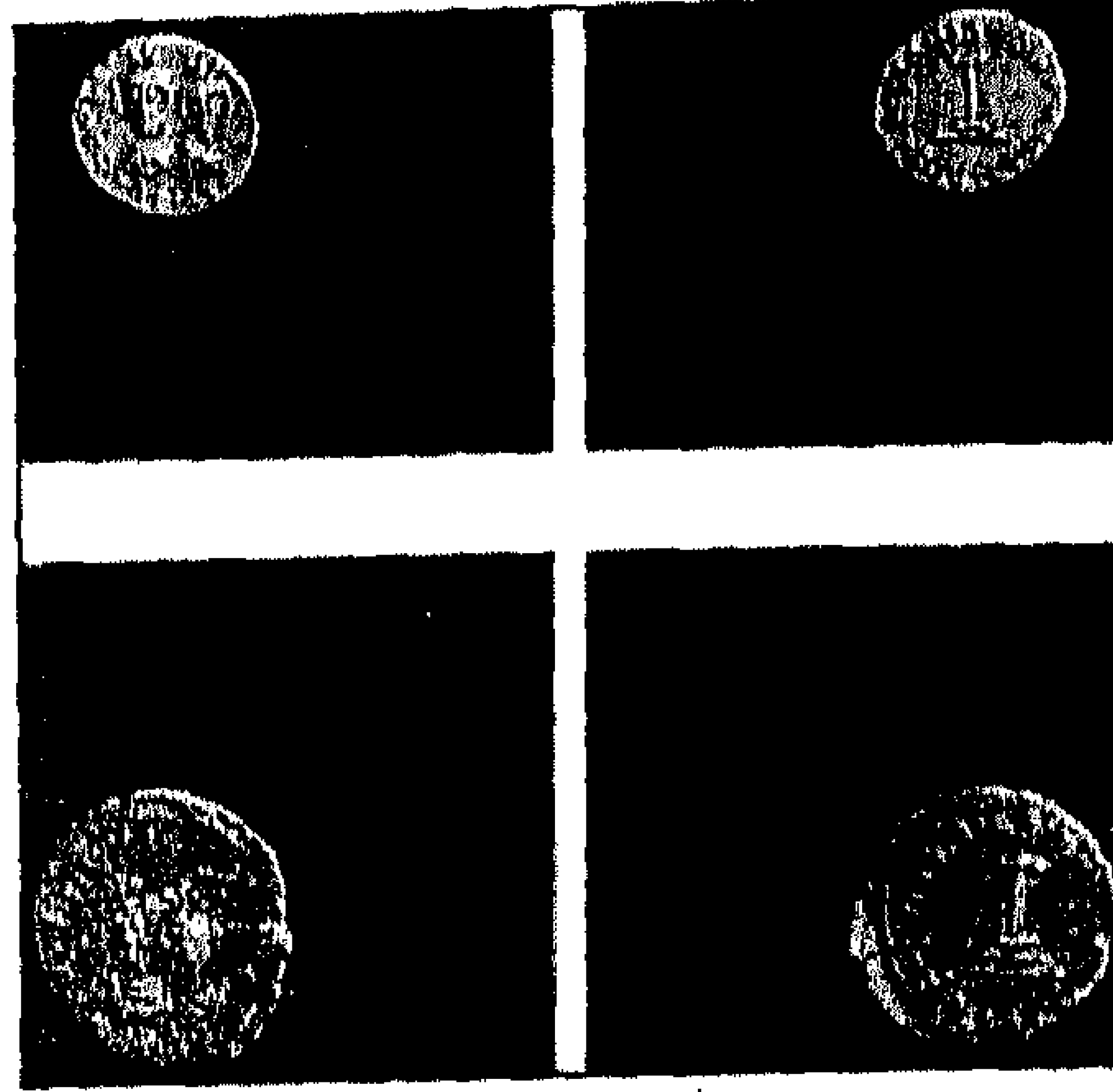
(١) الشاذلى عبدالله السيد : تطور فن العملة والميدالية فى مصر ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان سنة ١٩٨٩ م ، ص ١٧ .



شكل (٤٧٥)
عملات ذهبية بيزنطية - المصدر : أبوقير(مينوتس) حفائر عام ٢٠٠٠م



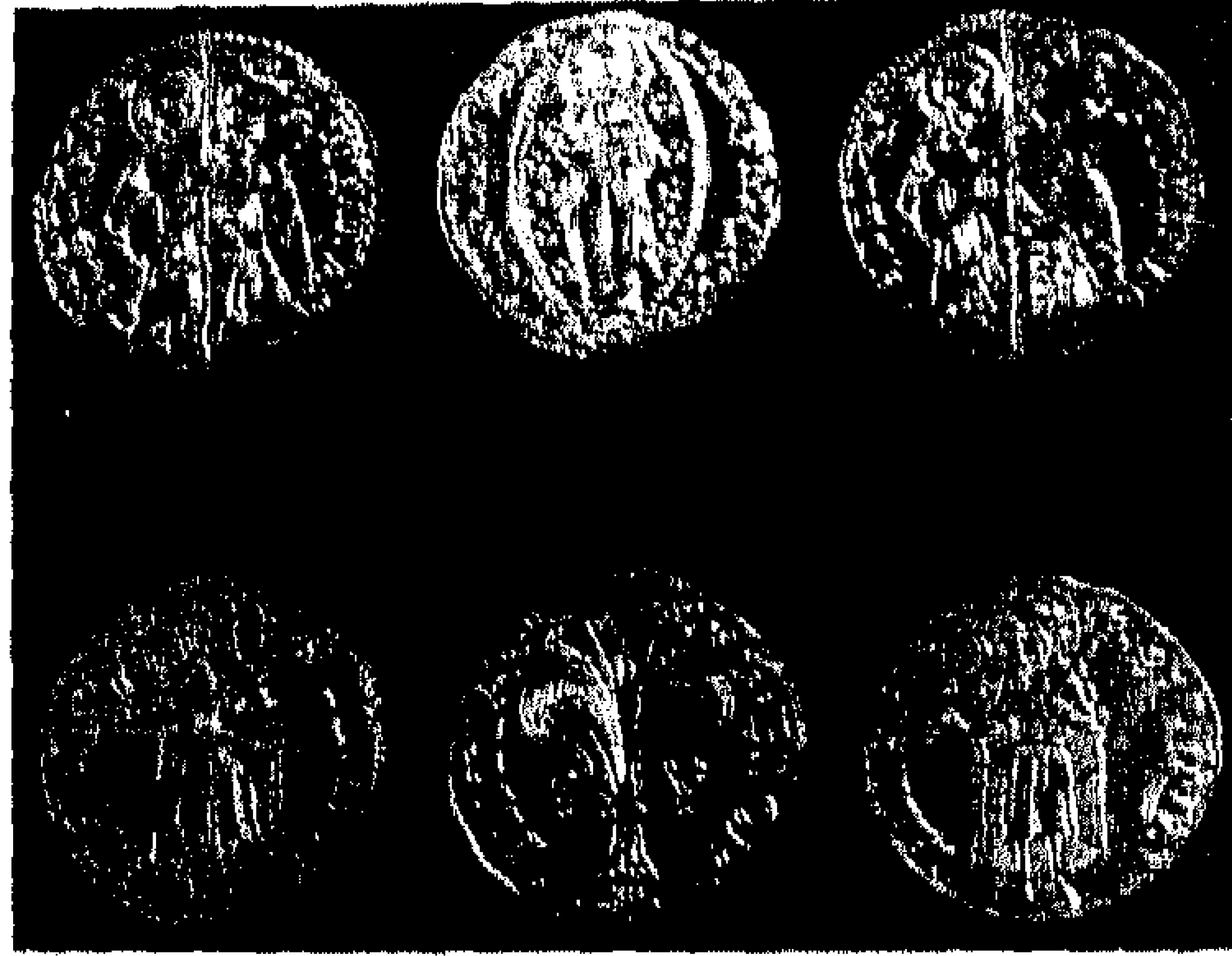
شكل (٤٧٦)
عملات من أواخر العصر البيزنطي - ضربت بواسطة العرب في شمال افريقيا



(أ)

(ب)

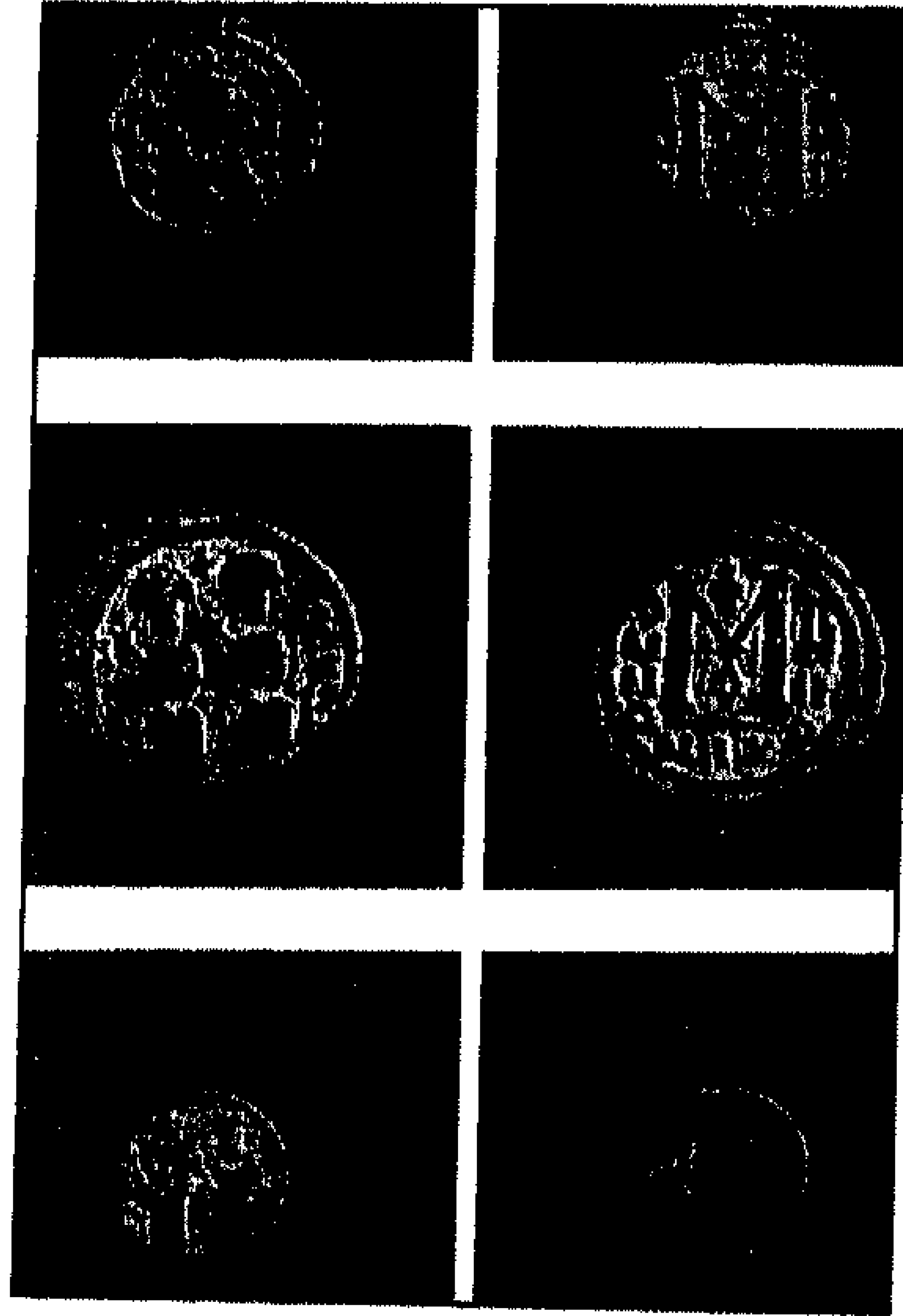
شكل (٤٧٧)
أ- ثلث دينار أموي يعود لعهد الخليفة الوليد الأول
ب- فلس أموي يعود لعهد الخليفة الوليد الثاني



شكل (٤٧٨)
مجموعة عملات ذهبية - مصدرها منزل زينب آتون



شكل (٤٧٩)
فلس أموي من النحاس - دار الضرب : دمشق - بدون تاريخ



(أ)

(ب)

(ج)

شكل (٤٨٠)
عملات تمثل فلس آموي من النحاس - بدون اسم الحاكم وبدون تاريخ

أما العملة الثالثة فتمثل أيضاً فلس أموي من النحاس بدون أسم الحاكم وبدون تاريخ ، ودار الضرب بعلبك، والوجه يمثل صورة إمبراطوريين واقفين ، والظهر علامة M .

وهناك عملة شكل(٤٨١ أ) تمثل فلس أموي من النحاس بدون أسم الحاكم أو دار الضرب أو تاريخه ، والوجه يمثل صورة لثلاثة أباطرة مثل الشكل رقم (٤٨٢) أما ظهر العملة فيمثل علامة M .

والعملة شكل (٤٨١ ب) تمثل فلس أموي من النحاس بدون أسم الحاكم ، ودار الضرب ايلياء (فلسطين) وربما يكون التاريخ (٦٥-٨٦هـ،٦٨٥-٧٠٥م)،والوجه يمثل صورة الخليفة واقفاً، وكتابة هامشية-"محمد رسول الله"، والظهر علامة M.

وأيضاً هناك عملة شكل (٤٨٣ أ) تمثل فلس أموي من النحاس بدون أسم الحاكم وبدون تاريخ، (وتعود لعهد الخليفة عبد الملك بن مروان ، ودار الضرب الرها (اورفا) وربما تاريخها (٦٥-٨٦هـ،٦٨٥-٧٠٥م) ،والوجه يمثل صورة الخليفة واقفاً وكتابة هامشية "بسم الله محمد " و الظهر يمثل عمود على قاعدة مدرجة والكتابة هامشية تمثل القسم الأول من الشهادة .

ويمثل شكل (٤٨٣ ب) فلس أموي من النحاس بأسم الخليفة عبد الملك بن مروان ودار الضرب بعلبك، وهى غير مؤرخة وربما تاريخها(٧٣- ٧٧هـ،٦٩٢-٦٩٧م) والوجه يمثل صورة الخليفة واقفاً ونقش لنجمة على اليمين ، وكتابة هامشية فيها أسم الخليفة ولقبه "أمير المؤمنين"،والظهر عمود على قاعدة ذات أربع درجات وتعلوها كره،ومكتوب دار الضرب على اليمين وكتابة هامشية تمثل الشهادتين.

ثالثاً :النقود الساسانية

وكانت سائدة فى إيران و الولايات الساسانية ، وكانت تتمثل بصفة رئيسية فى الدرخما أو الدرهم أو الدرم : وهى عملة من الفضة أكبر حجماً من الدينار ، وكانت تشمل فى أحد الوجهين على صورة نصفية لكسرى ملك الفرس الذى أمر بضربها ، ويظهر وجهه بشكل جانبى وعلى رأسه التاج الساسانى المجنح ، وعلى الوجه الثاني حارسان مدججان بالسلاح أو واقفان بدونه ويمكن اعتبارهما كاهنين بينهما معبد النار اللذان يسهران على خدمته أو حراسته.

فهناك شكل (٤٨٤) عبارة عن درهم ساساني للملك يزدجرد الثالث يظهر بصورة جانبية ، وشكل (٤٨٥) يظهر موقد النار و الحارسان على الدرهم فى عهد الملك آرشيدر الأول ."وهناك درهم أخر تشير الكتابات الهيللينستية الموجودة عليه إلى أسم الملك كما تشمل على عبارات دعائية له و لأسرته ، وفى الهامش الخارجي توجد ثلاثة أو أربعة أهلة وفى داخل كل هلال نجمة،وإشارة إلى كوكب (الزهرة) عند تقابله مع القمر ، وهو رمز الرخاء عند الشرقيين شكل(٤٨٦،٤٨٧) ."(١)

(١)عبد الرحمن فهمى محمد:النقود العربية ماضيها وحاضرها،المكتبة الثقافية، سنة ١٩٦٤ م ، ص٢٤.

أما على ظهر هذه العملات فهناك كتابات تشير إلى مكان الضرب و تاريخه .

"إن العملات الساسانية (الفارسية) العربية هى أمثلة صادقة لإمبراطوريات فتحها المسلمون فشكل(٤٨٨،٤٨٩) يمثل الإمبراطور (القيصر) الساسانى و الهيكل للمتوفى زرادشتى الذى ظهر أيضاً بجوار الحكام المسلمون، وهذا تلميح موجز بأن الإسلام كرسالة يختلف عن الرسالات التى قبله ."(١)

ونجد أيضاً عملات من الذهب ناتجة عن التواصل بين الأعمال المعدنية الساسانية والتأثر بالأفكار الإسلامية شكل (٤٩٠) فهذا الأسلوب يرجع إلى الساسانيين فى الاهتمام بالتفاصيل . لكن استخدام المناظر الملكية مثل رحلات الصيد و الولائم والحفلات الموسيقية قد اختلفت عن النسخ الأولى فى العناصر الإسلامية فى الملبس والعُدة التى أصبحت دليل جديد على أن المسلم الشرقى قد أخذ أسلوب الفن الإيراني الذى يعتبر من العناصر الأساسية فى الفن الإسلامي.

ـ ومن أمثلة العملات الساسانية ما يلى :

" شكل (٤٩١) من العملات الساسانية و محفوظة فى غرفة الأوسمة ، المكتبة الوطنية بباريس ."(٢)

ويظهر بها وجوه الملوك الساسانيين* بشكل جانبي فى الوجه الأول للعملة ، أما الوجه الثاني فيظهر الحارسان المدججان بالسلاح أو الواقفان بدونه و بينهما معبد النار كما أوضحنا فى الشكل رقم(٤٨٨،٤٨٩).

و أيضاً هناك شكل (٤٩٢) وهو من العملات الساسانية و محفوظ فى غرفة الأوسمة ، المكتبة الوطنية بباريس وهو لبعض الملوك الساسانيين أيضاً.

ـ العملات العربية الساسانية

فشكل (٤٨٨) يمثل درهم أموي من الفضة بأسم الخليفة معاوية بن أبى سفيان ضرب فى ابجرد سنة (٤٦هـ - ٦٦١م) والوجه يمثل صورة نصفية لملك ساساني، يظهر الملك بشكل جانبي باتجاه اليمين ، وفى الهامش البسملة، وعلى الظهر معبد النار والكاهنان .

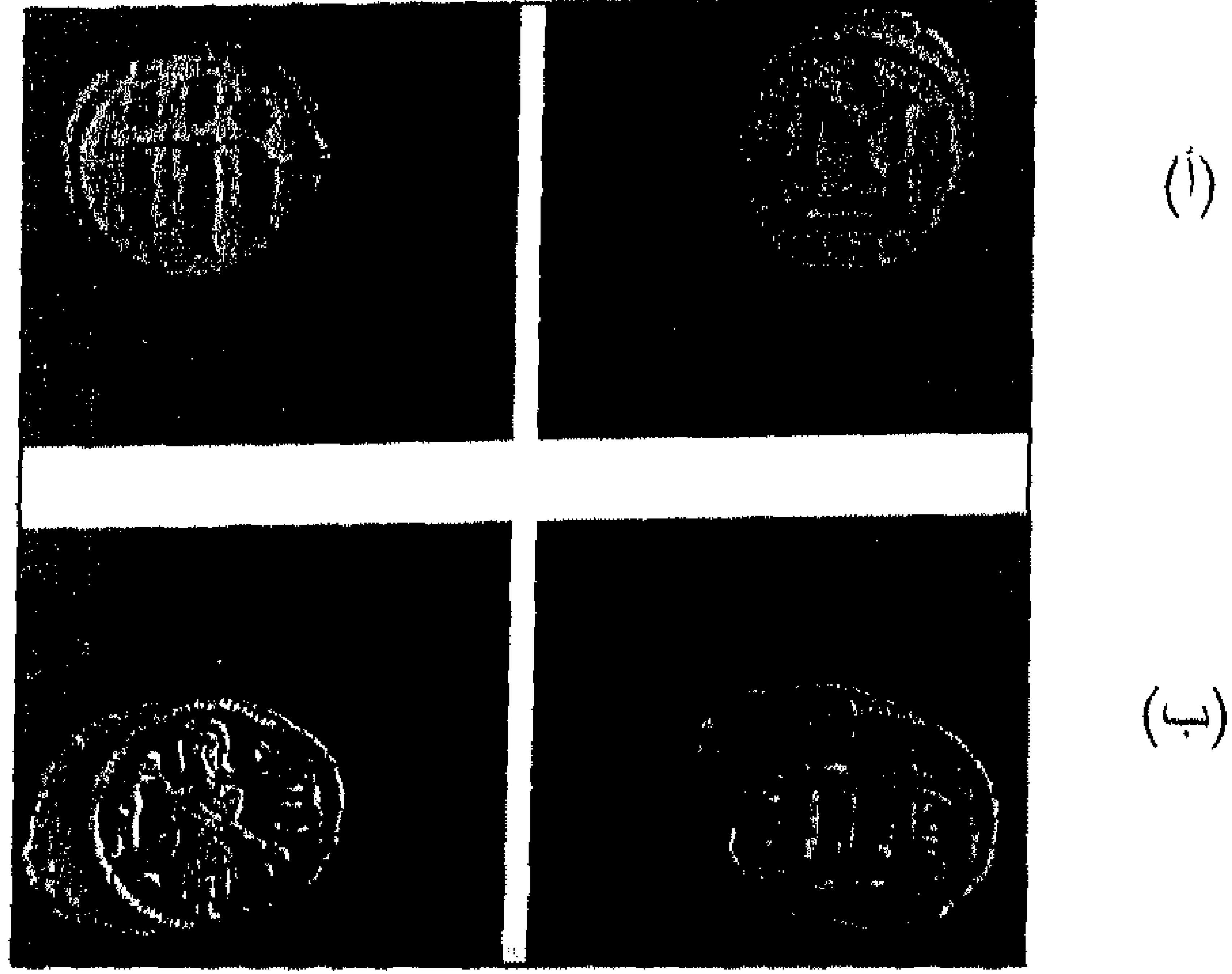
وشكل (٤٩٣) يمثل درهم أموي من الفضة بأسم الحجاج بن يوسف الثقفي ، ودار الضرب فى نيسابور ، سنة(٧٧هـ-٥٩٥م) والوجه يمثل صورة نصفية لملك ساساني يظهر بشكل جانبي باتجاه اليمين . وفى الهامش الشهادتين ، وعلى الظهر يظهر معبد النار والكاهنين.

أما شكل (٤٨٩) فيمثل فلس أموي من النحاس بأسم الخليفة هشام، ودار الضرب فى جي سنة(١١٦هـ- ٧٣١م) والوجه يمثل صورة نصفية لملك ساساني

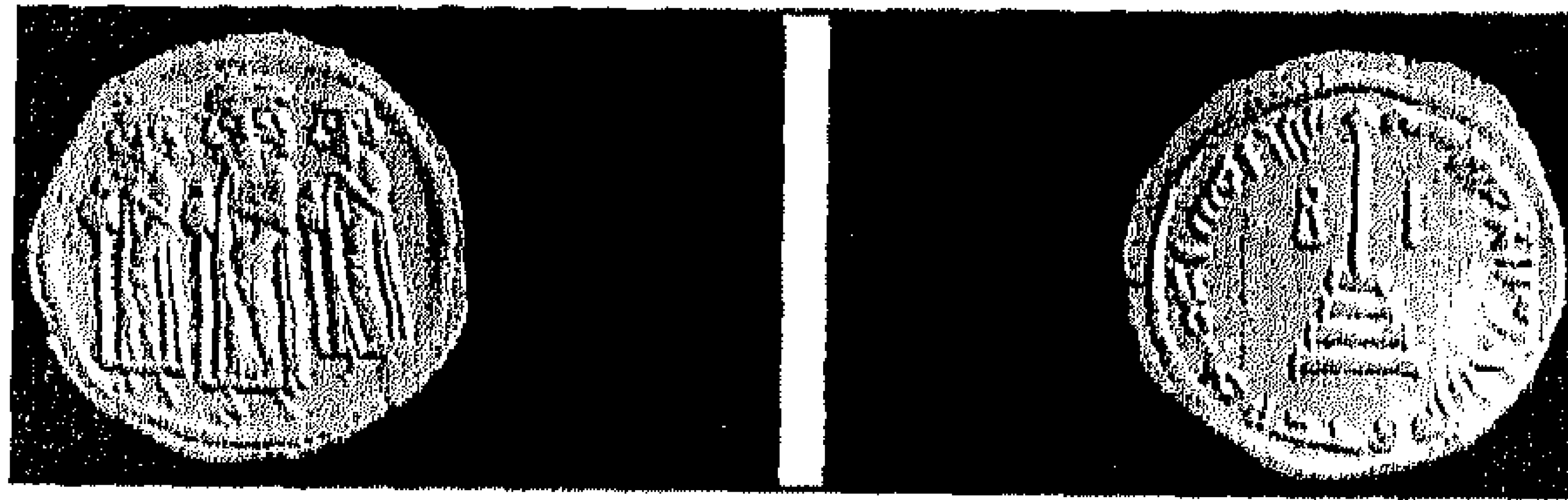
(1)Philip Wilson : " Tre`sors L`Islam " , OP.cit, p .351.
(2) louis Re`au: "Arts Musulmans Extre`me – oriet ", Histoire Universelle Des Arts, Librairie armand colin 1939.p.GA .
* أسرة فارسية حكمت فى الفترة من ٢٢٤م حتى ٦٥١م .

(أ)

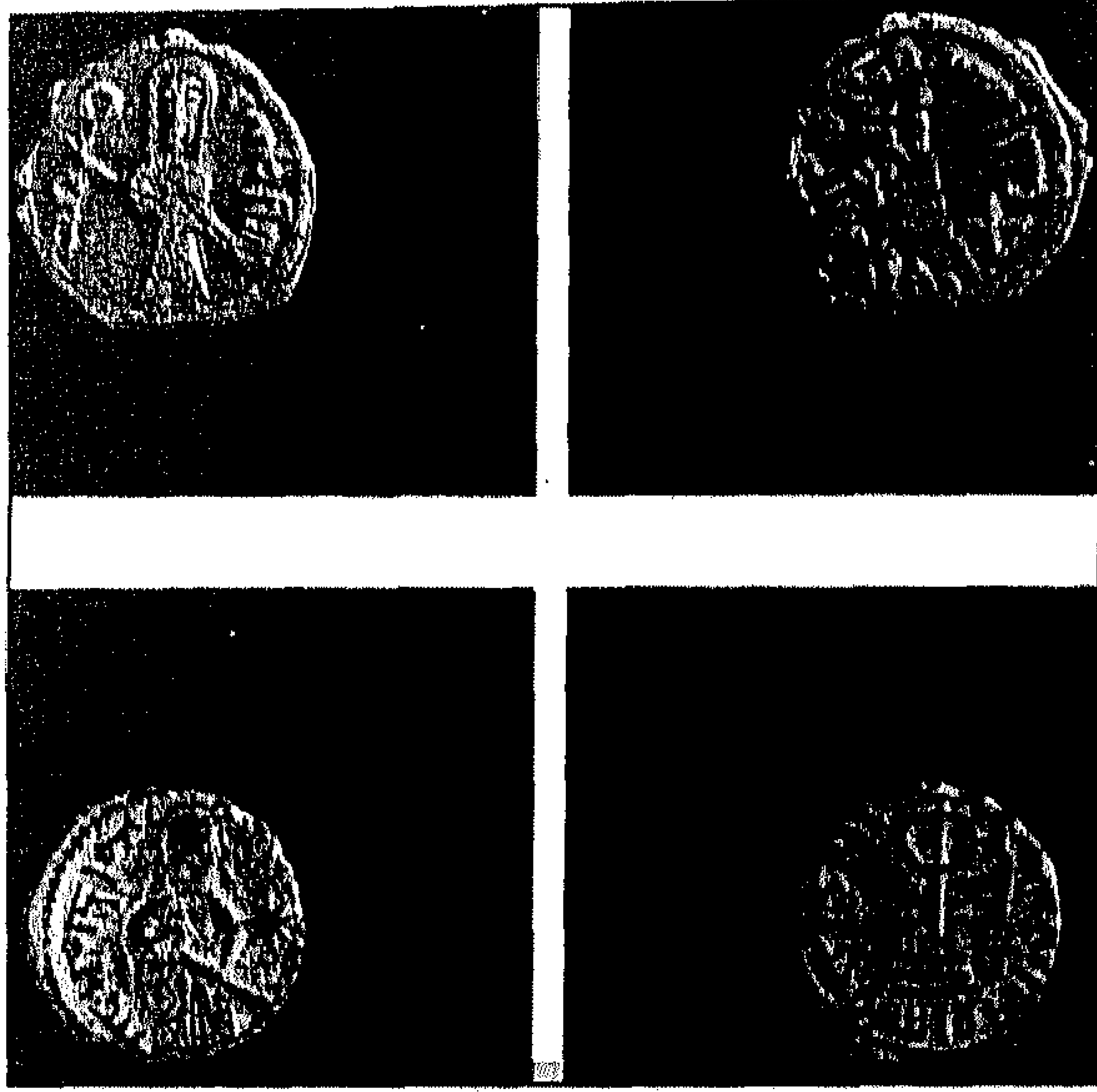
(ب)



شكل (٤٨١)
عملتان تمثل فلس آموي من النحاس - بدون اسم الحاكم



شكل (٤٨٢)
دينار آموي يعود لعهد الخليفة عبد الملك بن مروان ويحتمل أن
يكون قد ضرب في دمشق بين عامي
(٧٢-٧٤هـ، ٦٩١-٦٩٤م)



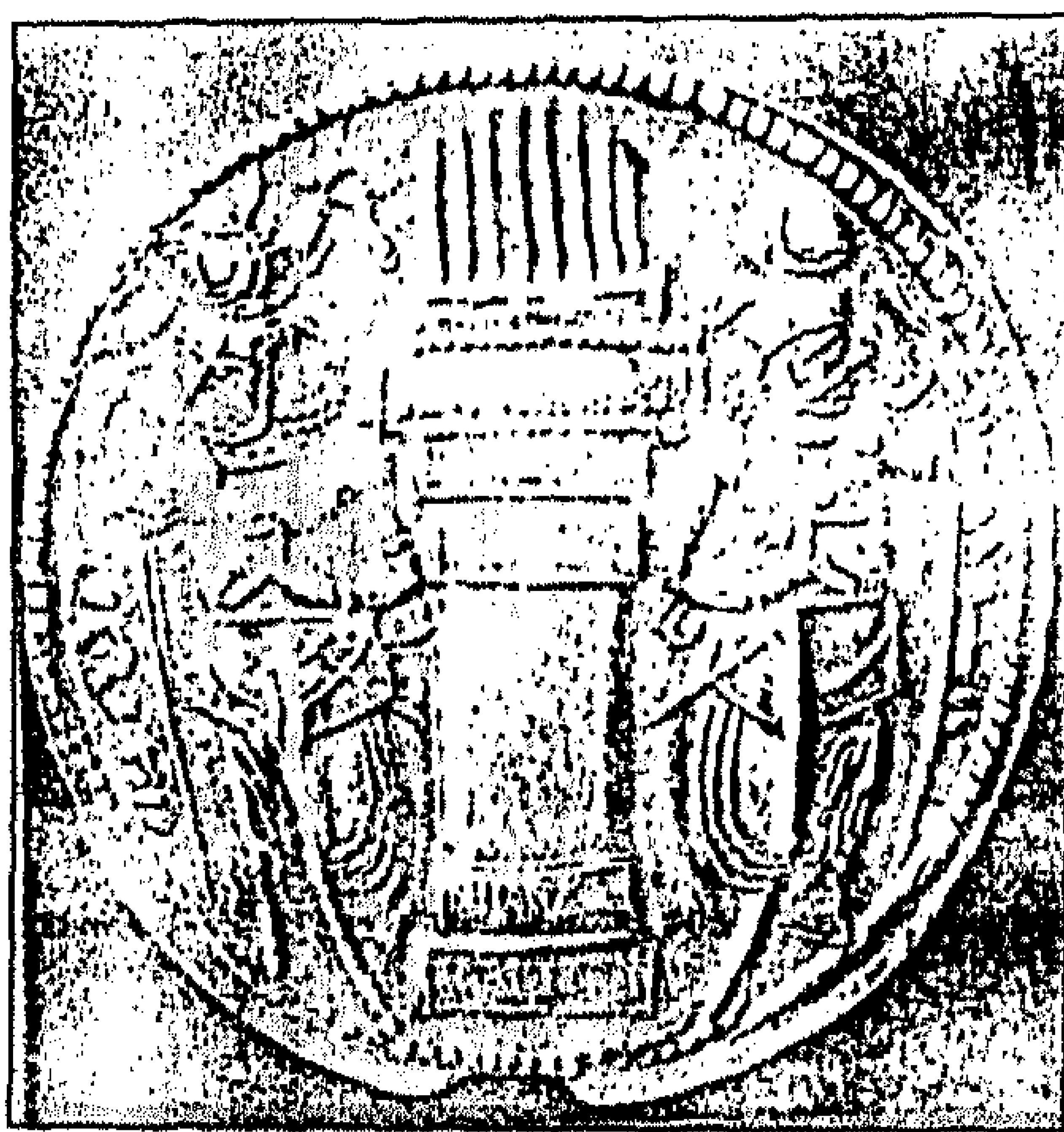
(أ)

(ب)

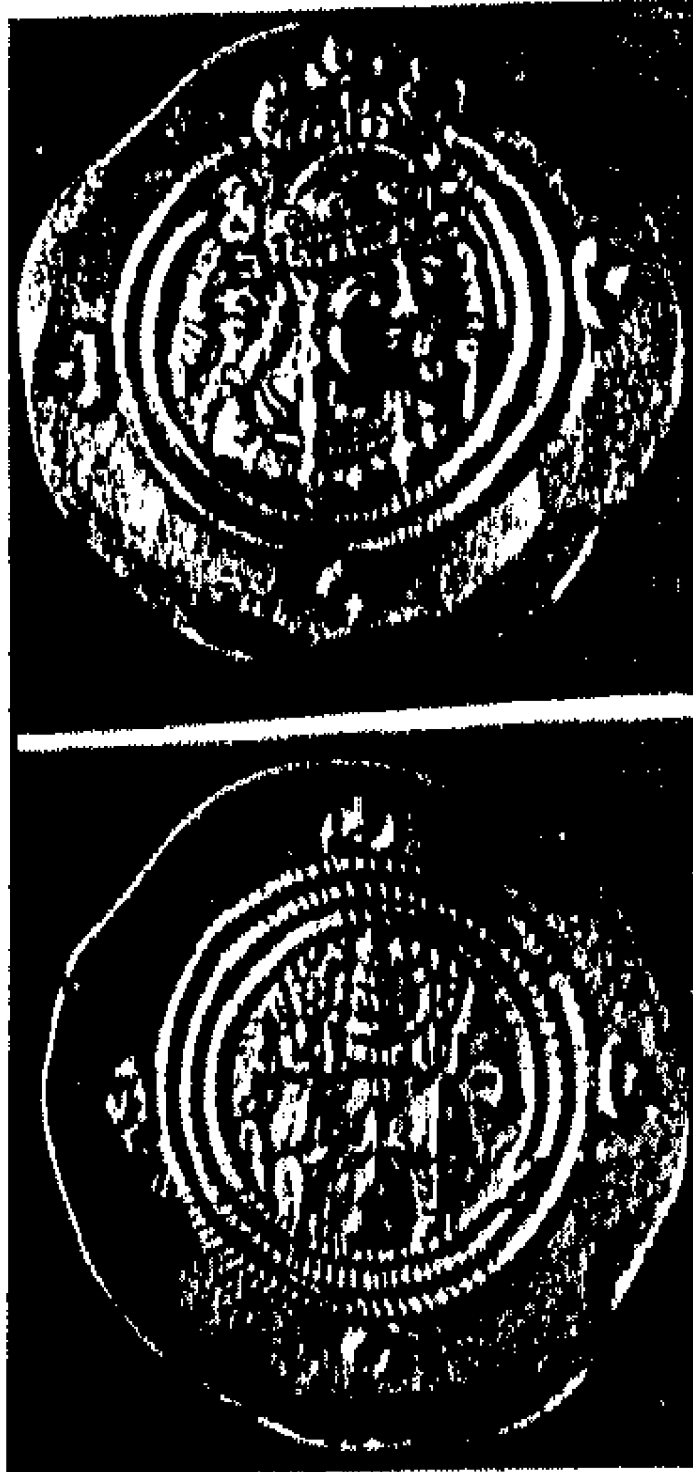
شكل (٤٨٣)
عملتان من النحاس تمثل فلس أموي - تعود لعهد الخليفة عبد الملك بن مروان



شكل (٤٨٤)
درهم ساساني للملك يزدجرد الثالث



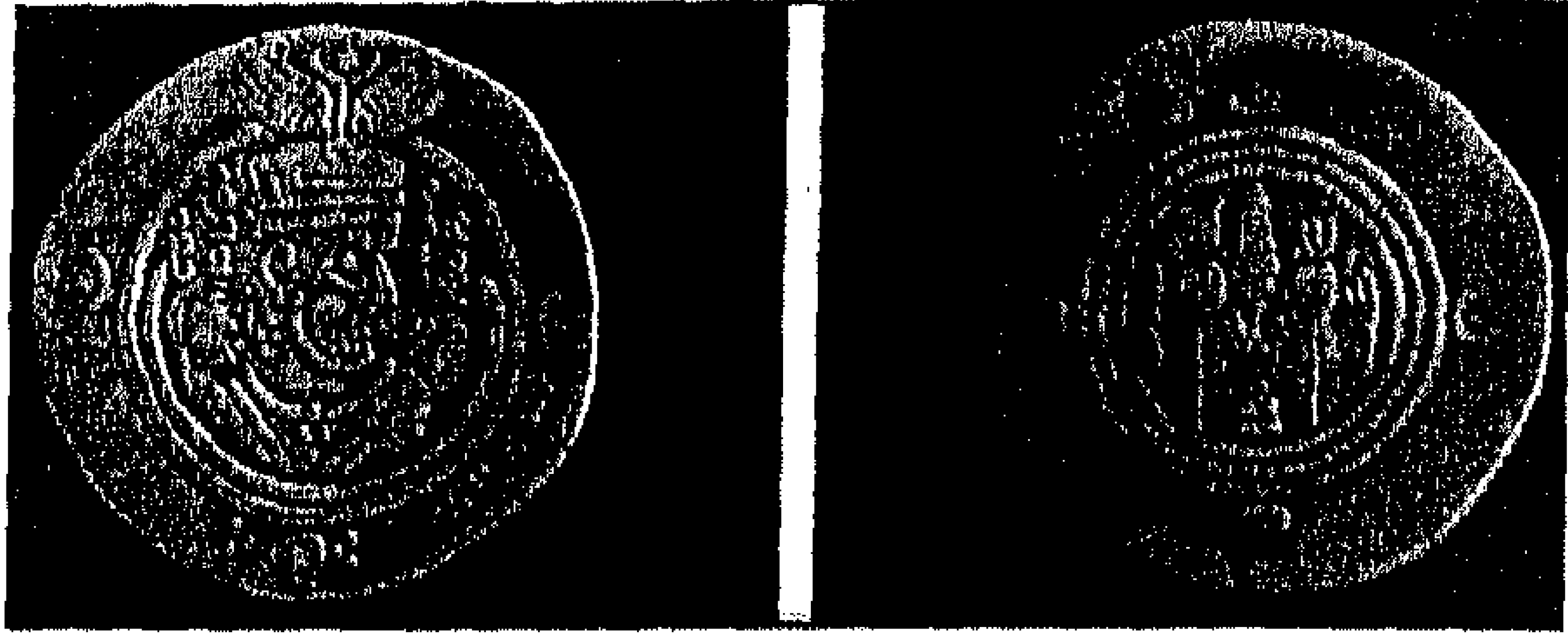
شكل (٤٨٥)
درهم ساساني في عهد الملك أرشيدر الأول



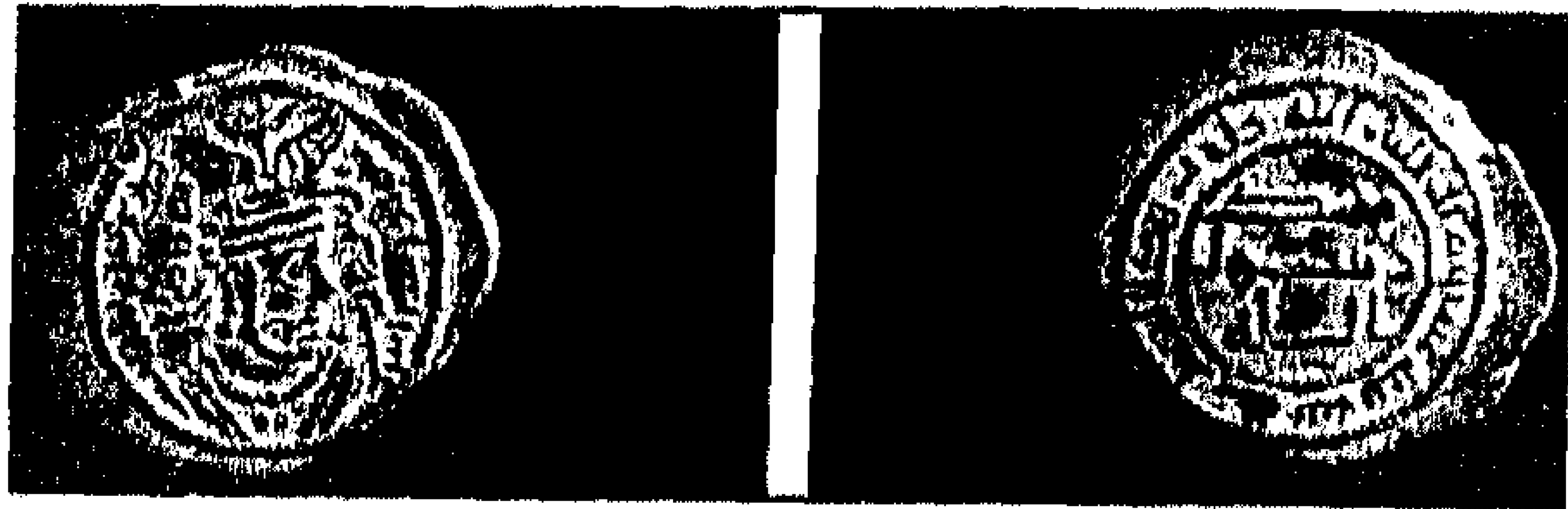
شكل (٤٨٦)
درهم ساساني



شكل (٤٨٧)
درهم ساساني في عهد الخليفة جعفر بن المعتصم الملقب
" المتوكل" - (٢٤٥هـ-٨٥٩م)



شكل (٤٨٨)
درهم فضي آموي باسم الخليفة معاوية بن أبي سفيان - دار الضرب أبجرد - (٤١هـ-٦٦١م)



شكل (٤٨٩)
فلس من النحاس آموي باسم الخليفة هشام - دار الضرب جي (١١٦هـ - ٧٣١م)



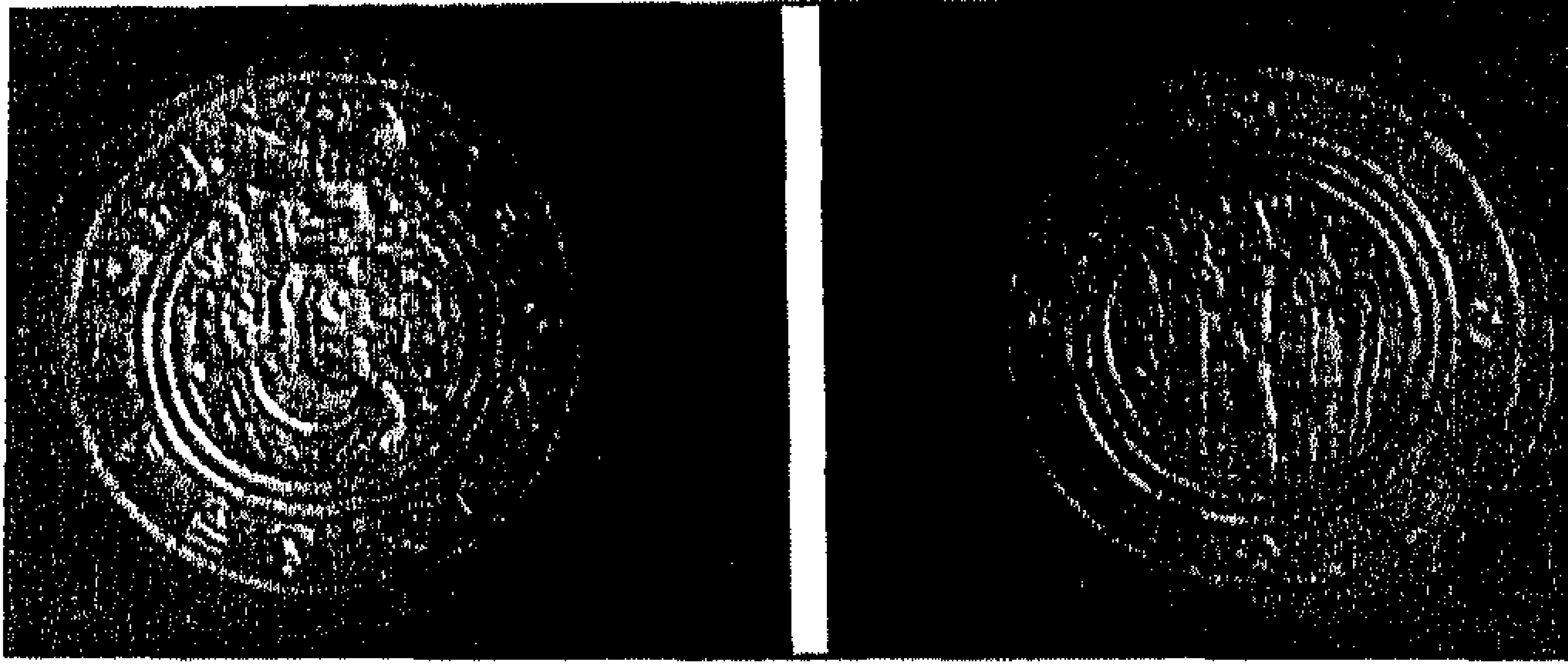
شكل (٤٩٠).
عملات ذهبية (وجهين لعز الدولة ، و الطائي) - إيران ٩٧٥-٩٧٦ م - المتحف القومي بإسطنبول - Arkeoloji Muzesi.



شكل (٤٩١)
عملات ساسانية محفوظة في غرفة الأوسمة - المكتبة الوطنية
باريس



شكل (٤٩٢)
عملات ساسانية محفوظة في غرفة الأوسمة - المكتبة الوطنية



شكل (٤٩٣)
درهم أموي من الفضة باسم الحجاج بن يوسف الثقفي - دار الضرب
في نيسابور (٧٧هـ-٥٩٥م)

يظهر بشكل جانبي باتجاه اليمين ، وفى مركز الظهر الشهادتين أما الهامش فدار الضرب وتاريخه بالعربية.

العملات فى صدر الإسلام :-

ظلت النقود البيزنطية و الساسانية مستعملة فى صدر الإسلام . وكانت العرب تتداول هذه العملات و كانت زكاة المال تدفع فى عهد النبى (ﷺ) أما بالدراهم أو بالدنانير لأنه لم تكن بعد هناك سلطة سياسية محلية لتحقق الاحتياج لسك عملتها . وقد ورد ذكر الدراهم و الدنانير فى القرآن الكريم :
﴿ ومنهم من أن تأمنه بدينار لا يؤده إليك إلا ما دمت عليه قائماً ﴾ *
﴿ وشروه بثمن بخس دراهم معدودة ﴾*١
وقد ورد فى السنة النبوية الشريفة : روى عن على بن أبى طالب رضى الله عنه أنه قال : " زوجني رسول الله (ﷺ) فاطمة عليها السلام على أربعمائة وثمانين درهماً وزن ستة دوانيق " . كما أرسل قيصر الروم هرقل إلى النبى (ﷺ) دنانير بيزنطية فأخذها و قسمها بين أصحابه.
و يتضح لنا من هذا أن الرسول الكريم قد أقر هذه العملات وما تحمل عليها من منحوتات على الجانبين.فهذه العملات لم يتغير شكلها حتى زمن الخليفة عمر بن الخطاب .

ولكن بعد أتساع حدود الدولة الإسلامية كان من الضروري أن يتخذ المسلمون فى سك نقودهم ؛وهذا نظراً للتبادل التجاري للعرب بين الشمال و الجنوب و إشرافهم على طرق القوافل العربية ، وخصوصاً بعد زوال الدولة الساسانية و استمرار العداء بينهم و بين الدولة البيزنطية . ومن ثم أخذ المسلمون يسكون بعض عملاتهم . وكانت هذه النقود فى أول الأمر مشابهة للنقود البيزنطية و الساسانية ، ثم بدءوا يدخلون عليها بعض التعديلات " فبدأ المسلمون الفاتحون بإزالة رموز المسيحية من العملات الموجودة ... وتلا ذلك بإزالة صور التماثيل النصفية من على العملات (الأسلوب اليوناني المثالي) ... وأصر الفنان الرسم على العملة الإسلامية مع عدم وجود صلات للثقافات الأخرى...وهذه كانت حتماً عملية عسيرة و ليست بالسهلة مطلقاً ."(١)
كما فى شكل(٤٩٤) حيث يظهر الدرهم أو الدرخما وهى عملة من البصرة مؤرخة بتاريخ ٦٩٥ ــ ٦٩٤ م .

فقد أضاف المسلمون " العبارات العربية و استبدال صورة الخليفة بصورة الإمبراطور شكل(٤٩٥)، وظل الأمر على ذلك إلى أن أمر الخليفة

* سورة آل عمران الآية رقم ٧٥ . *١ سورة يوسف الآية رقم ٢٠٠.
(1) John Kissick : " Art Context and Criticism" , Brown and Benchmark, Publishers, 1996 , P.141.

الأموي عبد الملك بن مروان فى سنة ٧٧ هـ بتعريب العملة تعريباً تاماً وذلك تمشياً مع سياسة التعريب العامة التى اتبعها.

وكانت النقود التى سكها عبد الملك بن مروان حينئذٍ ثلاثة أنواع : هى الدينار وأجزاؤه كالنصف و الثلث و كانت من الذهب ، و الدرهم من الفضة ، والفلس من النحاس . وكانت هذه العملات متأثرة فى أوزانها بالإضافة إلى أسمائها بالنقود البيزنطية و الساسانية . وقد حل محل الصور على الوجه و الظهر نصوص دينية بالإضافة إلى ذكر مكان السك و تاريخه و أسم الوالي و لقبه."(١) فتأثرت فى حالة الذهب و الفضة بالعملات البيزنطية وفى حالة الفضة بالنقود الساسانية ، ومن الواضح أن التأثير لم يقتصر فقط على الأوزان بل تعدى ذلك إلى الشكل.

وصارت نقود عبد الملك نموذجاً للعملات الإسلامية فى العصور التالية حيث أقتصر على استخدام الكتابات دون الصور ، غير أننا وصلنا بعض عملات عليها صور بأسماء بعض الخلفاء العباسيين كالمتوكل و المقتدر و المطيع كما شاع اتخاذ الصور على عملات بعض أسر الأتابكة مثل بنى زنكى و بنى أرتق فى القرنين (٦ – ٧ هـ ، ١٢ –١٣ م) وحكام مسلمين آخرين . فلم يتحرج كثير من الخلفاء و السلاطين والولاة عن تصوير صور الأحياء – إنساناً وحيواناً على النقود و الفلوس .. و تعامل بها العلماء و الجمهور .

" ومما ذكره المقريزى عن النقود الإسلامية أن الخليفة معاوية ضرب فى عهده دنانير عليها تمثال متقلداً سيفاً ، وبعد معاوية ظلت النقود المستعملة تحمل صوراً آدمية حتى أن سليمان بن عبد الملك جعل صورته على النقود، وكذلك فعل المتوكل، و المقتدر الذى ضرب النقود على وجهها الأول رسمه وفى يده كأس ، وعلى الوجه الأخر صورة شخص يعزف على آلة موسيقية."(٢)

وقد ذكر محمد عمارة فى كتابه الإسلام و الفنون الجميلة : أن الذين أرخوا لنشأة النقود الإسلامية ، و أوزانها ، وأشكالها ، فى هذا المقام حقائق ووقائع ، منها:

– أن عمر بن الخطاب (٤٠ ق. هـ - ٢٣ هـ ، ٥٨٤ - ٦٤٤ م) – كما يقول الدميرى –" سك نقوداً على الطريقة الفارسية ، عليها صورة الملك الفارسي ".

---

(١) حسن الباشا: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية،المجلد الأول،أوراق شرقية للطبع والنشر والتوزيع،بيروت– لبنان،الطبعة الأولى ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م ، ص ص ١١٩ ، ١١٨.
(٢) محمد زينهم:التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث،الطبعة الأولى،مطابع الأهرام التجارية- قليوب- مصر،مطبوعات بريزم الثقافية ٢٠٠١م،ص٧٨.



شكل (٤٩٤)
درهم أو درخما من البصرة (٦٩٤-٦٩٥م)- المجمع النقدي الأمريكي - نيويورك



شكل (٤٩٥)
عملة لأحد الخلفاء المسلمين

ـ و أن معاوية بن أبى سفيان ـ كما يقول المقريزى ـ " سك دنانير عليها تمثال رجل متقلداً سيفاً ".
ـ و أن عبد الملك بن مروان (٢٦ ـ ٨٦ هـ ، ٦٤٦ ـ ٧٠٥ م) سك دراهم ودنانير ، فى سنة ٧٦هـ - ٦٩٥ م . عليها صورة الخليفة قائماً قابضاً بيده على قبضة سيفه .. " وكان الإمام الفقيه سعيد بن المسيب (١٣ ـ ٩٤ هـ ، ٦٣٤ ـ ٧١٣ م) يبيع بها و يشترى ولا يعيب من أمرها شيئاً .." وهو أحد الفقهاء السبعة المقدمين فى المدينة المنورة .
ـ وفى المغرب ، أثناء حكم واليها الأول : موسى الناصر ، وجد فلس مضروب على عهده ـ فى طنجة ـ عليه صورة إنسان ملتفت إلى اليمين ، وشعار : لا إله إلا الله محمد رسول الله .

ـ وبعد أربع قرون اختفت فيها الصور من النقود ،عادت إليها مرة أخرى ، فوجدت نقود مضروبة فى أوائل القرن السادس الهجري ، من عهد ملوك السلاجقة ، عليها صورة خيّال .
ـ أما الملك الظاهر ركن الدين بيبرس (٦٢٥ ـ ٦٧٦ هـ ، ١٢٢٨ ـ ١٢٧٧ م) فقد سك الدراهم الظاهرية سنة ٦٥٨ هـ - ١٢٦٠ م ، و عليها صورة سبع .. وظلت متداولة بمصر و الشام ، إلى أن فسدت سنة ٧٨١ هـ - ١٣٧٩ م .
ـ وفى جنوب شبه الجزيرة العربية، سكت نقود عليها صورة آدمي مقطوعة ، وتارةً يكون الرسم نسراً برأسين .. أو سبعاً .
ـ وفى الهند ، على عهد الخليفة المقتدر بالله العباسي (٢٨٢ ـ ٣٢٠ هـ ، ٨٩٥ ـ ١٩٣٢ م) سكة نقود عليها صورة الثور المقدس ، وصورة فارس ، و أسم الخليفة العباسي باللغة العربية.
ـ وسك الغزنويون ملوك الدولة الغزنوية (٣٥١-٥٨٢ هـ ، ٩٦٢ - ١١٨٦ م) عملة على أحد وجهيها صورة فارس.
ـ أما سلاطين المماليك و شاهات العجم ، فلقد رسموا على نقودهم صورة سبع فوقه صورة شمس .

هكذا كانت النقود الإسلامية ، على امتداد قرون متطاولة ، وفى مختلف بلاد الإسلام ، و تداولها .. كانت شاهداً على استخدام الرسم و التصوير فكانت أوسع المعارض انتشاراً وتداولاً وتعاملاً مع هذا الفن الجميل.*

وتميزت نقود الدولة الإسلامية بخصائص معينة فمن خلال تأملنا للعملات الإسلامية نلاحظ أن معظمها كان يحمل البسملة و الشهادتين إلى جانب عبارات أخرى ، كاسم الخليفة أو الحاكم .

---

* محمد عمارة : الإسلام والفنون الجميلة ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

و يمكننا الانطلاق من هذه الظاهرة لملاحظة الجمع بين الشأن الديني و الدنيوي ، بين الوظيفة الدينية و الوظيفة الروحية التى يؤديها الفن الإسلامى .

ومن أهم العملات الإسلامية المتميزة النقود العباسية و الفاطمية والسلجوقية و المغولية و نقود المرابطين و الموحدين و المماليك و الأتراك العثمانيين إذ كان لكل منها طابعه الخاص .

و كذلك يعتمد النوع الفنى للعملة على موهبة الصناع اليدويين الذين سكوها وبخاصة الذين يصنعون القوالب التى أخذت منها حيث أن نحت العملات إذا أخذ على أنه فن بسيط يتطلب موهبة النحات أو الخطاط .

ولا ننسى فى هذا الصدد دور العراق القيادي فى سك النقود العربية بأشراف الخليفة أو من ينوب عنه من الوزراء أو الولاة وإرسالها إلى أقاليم إسلامية أخرى لكون العراق مركزاً حضارياً وعاصمة للخلافة ومصدر إشعاع ثقافي أصيل .

وظهر أول تصرف "سك" للعملة العربية الإسلامية فى عهد عبد الملك بن مراون حيث أصبح الدينار الإسلامى خالياً من أية مسحة أجنبية .وتعتبر عملية التعريب هذه حركة قومية وثورة على النظام الأجنبي وتعد حدثاً تاريخيا بارزاً .
"ووصلنا أول درهم فضي بنصوص عربية بعد الإصلاح فى عام (٧٨هـ-٦٩٧م) وقد ضرب فى أرمينيا ، وهو فريد من نوعه فى العالم ، ومحفوظ الآن فى المتحف العراقي .
وفى العصر العباسي ظهر لأول مرة ذكر المرأة على نقود هارون الرشيد وكان بأسلوب دعائي (يبق الله لأم جعفر) وهى زوجة الرشيد وإضافة إلى ذلك ضربت لأول مرة النقود الإعلامية."(١)

العملات فى العصر الأموي :-

" لم يغير العرب فى ابتداء حكمهم شكل العملات الرومانية ، فالشعوب التى يحكمونها لا تعرف سواها ، ولكن عند انتشار الإسلام أجرى عبد الملك بن مروان إصلاحه النقدي سنة ٥٧٧م فأصبحت العملات إسلامية صرفة على وجهها (لا إله إلا الله وحده لا شريك له) وحولها آيات من القرآن الكريم ثم على الظهر فى الوسط (محمد رسول الله) وحوله تاريخ الضرب ، ولكن هذه العملات الإسلامية تسمت بأسماء العملات البيزنطية ." (٢)

---

(١) جمال الكاشف : بانوراما الفن التشكيلي، دار الطلائع ، بدون تاريخ ، ص ٣٦.
(٢) عبد المحسن الخشاب : مجلة السياحة المصرية ــ العدد٢٢ ، ص ٢٧ .

فمن الثابت علمياً أن الإصلاح النقدي في المشرق العربي قد تم سنة ٥٧٧ م بالنسبة للدرهم وأن المراحل الأولية لعملية الإصلاح قد بدأت سنة ٥٧٤م وأصبحت بعدها عملات خالصة من أي تأثيرات أجنبية . كما ذكرنا من قبل بإلغاء الإشارات والرموز المسيحية والوثنية من على العملات الساسانية والبيزنطية . ففى بداية عهد عبد الملك بن مروان أجرى تعديل ضئيل فى صورة الصليب فصار على شكل حرف t الأفرنكى ، ثم على شكل كرات ، وحَوّل IB إلى BI وأحيط بعبارات التوحيد بالخط الكوفي .

هذا وقد وصلنا فعلاً أعداد من الفلوس البرونزية عليها صورة هرقل وجميع الشارات النصرانية كالصليب الذى يعلو التاج والصليب الطويل باليد اليمنى على وجه الفلس . أما على الظهر فنجد العلامة النقدية البيزنطية M أو m (وترمز إلى ٤٠ نومية) . وعلى بعض كلمات عربية مثل كلمة "جايز"وكلمة "طيب" وكلمة "واف" وكلمة "جيد" ، وبعد ذلك ظهرت البسملة ، ثم ظهرت عبارة التوحيد التى نجدها على الفلوس من طراز هرقل وهرقل قسطنطين وهرقليوناس ، وكذلك على الدنانير من نفس الطراز .
وفى مرحلة تالية أستبدل عبد الملك بصورة هرقل وولديه قنسطنطين وهرقل، صورته هو مع الإبقاء على بعض المعالم النصرانية كالعمود القائم على المدرج ؛ ومن ثم ظهر على وجه الدينار صورة الخليفة تحيط بها البسملة وشهادتي التوحيد والرسالة المحمدية وعلى الظهر كتابة هامشية فى إتجاه عقرب الساعة نصها " بسم الله ضرب هذا الدينر سنت ...."
فشكل(٤٨٢) لدينار أموي ضرب فى دمشق بين عام (٧٢-٧٤هـ ، ٦٩١-٦٩٤م) والوجه يمثل ثلاثة أشخاص بثياب طويلة ، ومركز الظهر عمود على قاعدة ذات أربع درجات ، وقد ظهرت الشهادة فى هذا الدينار لأول مرة فى النقود الإسلامية ، على هذا النمط من الدنانير .فأصبح الصليب مجرد عمود قائم على مدرجات أربع ، وفى أعلى العمود كرة . وصوّر الخليفة واقفاً وبيده سيفه وعلى رأسه شعر يتدلى على كتفيه فى خصل وله لحية طويلة .ونجد بعض المؤثرات البيزنطية واضحة . حيث نرى من الوجهة الفنية أن صورة عبد الملك جاءت محاكية لصورة هرقل ، وإن كان الفنان قد لجأ إلى التجربة وحذف كثيراً من التفاصيل .
وأستبدل عصا المطرانية المصلبة بالسيف فى يد عبد الملك لإكساب الشكل طابع التوحيد وإظهار سطوة الخليفة وسيادة الإمامة على المسلمين كما في شكل (٤٩٦) ، والتشابه أيضاً فى معالجة ذقن الخليفة على غرار الإمبراطور و طيات الملابس . وأن كانت ملابس الأمير قد أخذت الشكل الزخرفي و ترددت الخطوط متتابعة فى هدب الثوب وجعبه السيف. وقد وضحت اهتمامات الفنان بعدم إبراز الملامح بشكل دقيق وإن أشار التكوين العام على شكل الخليفة. ويعتقد أن هذا هو أول ظهور للسيف الإسلامي على تلك العملة .

فقد كان هذا التغير يمثل أيضاً استقراراً اقتصادياً و سياسياً ، ويتمثل فى توحيد الخلافة بعد إخماد الثورات ، وتميز النقود العربية عن البيزنطية والساسانية ، وقد خص لها دوراً للضرب فى سوريا ومصر "دمشق والفسطاط" وكان من الصعب التمييز بين سك كلا الدارين ، إلا من خلال ذكر أسم المكان ، فقد حملت صورة الخليفة واسم المكان ، وكان ذلك خاصاً بالدينار الذهبي فقط ، أما باقي الفلوس الفضية والنحاسية، فقد حملت صورة الخليفة وأسم المكان و عامل الخراج المولى من قبل الخليفة ، واختلفت فيها نوع السبيكة ما بين نحاس خالص،وبرونز،وفضة. وقد أستبدل الخليفة عبد الملك الدينار الموشى بصورته. بدينار آخر اتخذت فيه الكتابات الكوفية مكان الصدارة بدلا من الصورة ، فعلي أحد وجهيها كتابه دائرية " بسم الله صدر هذا الدينير سنه ثمان وسبعين" وفي الوسط كتب عبارة " الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد"،أما الوجه الثاني فكتب حوله في دائرة" محمد رسول الله أرسله بالهدي ودين الحق ليظهره علي الدين كله". وقد كان هذا الدينار بداية لاستخدام الكتابة العربية علي النقود بشكل يتسم بحسن التصميم.

"ولأن العملة كثيرة التداول ،والدين الإسلامي لا يخلد الأفراد ،لذا فان تخليد المبادئ كان سمة رئيسية في النقود،حيث اعتبرت وسيلة إعلامية تحمل ملامح العقيدة الأساسية لتبعث في أطراف الدولة الممتدة." (١)
فأصبحت هذه العملات بداية دعائية للدين الجديد.

العملات في العصر العباسي:-

إن كان هناك ما يثار حول اختفاء الصورة على النقود غير نقود عبد الملك – فان ما عثر عليه من مخلفات العصر العباسي من نقود مصورة يثبت انه ربما كان ذلك موجودا إلى جانب النقود الكتابية.

فعندما تولي الخلافة أبو العباس عبد الله بن محمد الملقب بالسفاح وهو أول خليفة من الخلفاء العباسيين ضرب دنانير ذهبية عام (١٣٢هـ-٧٤٩م) نقش في وسطها صيغه شهادة توحيد وحولها كتابة دائرية هامشية ، وضربت في عهد الخليفة أبو جعفر المنصور عملات سنه ١٤٦هـ كتب في وسطها نفس الصيغة " شهادة التوحيد" التي علي عملات السفاح وحولها علي الوجهين كتابة دائرية هامشية ، كما ضربت عملات في عهد الخليفة محمد المهدي سنه ١٦٣هـ مشابهة لعملات جعفر المنصور ولكن استكملت شهادة التوحيد المكتوبة لا إله إلا الله محمد رسول الله بعبارة صلي الله عليه وسلم زيادة عما كان مكتوبا .

(١) أحمد عبد العظيم جاد: : ملامح التحوير فى الفن الإسلامى ومدى تأثيرة فى النحت المعاصر، مرجع سبق ذكره ، ص ٢١٧.



شكل (٤٩٦)
عملة من العصر الأموي تمثل الخليفة عبد الملك بن مروان
(٦٥-٨٦هـ،٦٨٥-٧٠٥م)

وفي عهد الخليفة هارون الرشيد سنه ١٩١هـ ضربت عملات بالخط الكوفي بنفس صيغة الشهادة المكتوبة علي عملات أبي جعفر المنصور وكتب حرف(هـ) أسفل لفظ الجلالة إشارة إلى اسم الخليفة هارون ويلاحظ أن هذه العملات اكثر دقة وجاذبية من عملات كل من المنصور والمهدي .

وضربت في عهد الخليفة عبد الله المأمون بن هارون الرشيد(٢١٨هـ ٨٣٣ م)عملات كتب عليها صيغة الشهادة السابقة كما كتبت أسفل منها لأول مرة علي العملات العربية اسم الخليفة عبد الله المأمون بخط كوفي أيضاً أصغر من الخط المكتوب به صيغة الشهادة وأضيفت البسملة كاملة إلى عبارة الضرب وتاريخه ،كما ظهر اسم مصر كموقع للسك مسجلة علي الدنانير منذ ١٩٩هـ .

كما ضربت عملات في عهد أخيه الخليفة محمد المعتصم(٢١٩هـ-٨٣٤م) وهي قريبه الشبه إلى حد كبير بعملات المأمون من حيث صيغة الشهادة المكتوبة عليها وكتابة اسم الخليفة أسفلها.ويعتبر محمد المعتصم أول من اتخذ لفظ الجلالة في لقبه ، فلقب نفسه "المعتصم بالله" وكتبه على العملات.

كذلك ضربت عملات في عهد ابنه الخليفة جعفر بن المعتصم الملقب بالمتوكل علي الله (٢٤٥هـ-٨٥٩م)، وهي تشبه عملات أبيه من جميع النواحي ولا خلاف بينهم تقريبا سوي في تغيير اسم الخليفة المكتوب عليه .وقد عثر علي قطع ترجع إلى عصره ونري فيها نوعاً من تسجيل الحدث التاريخي ، حيث سجلت إخماد فتنه كانت في مصر علي يد أحد الخارجين ويدعي علي بابا ملك البجاة، وهم من سكان مصر العليا، فعلي أحد وجهيها صورة علي بابا يسوق جمل كنوع من الاستسلام والتماس عفو الخليفة بعد أسره من قبل جيوشه شكل (٤٨٧).
والتكوين مؤرخ بكتابة عربية من الخط الكوفي ،يليه إطارات دائرية ثلاث محددة للشكل الخارجي ، ويمثل رجلاً يسوق جملاً ، وقد حورت الأشكال بشكل ظاهر مما يدل علي التلقائية وعدم الالتزام بالطبيعة . فتبدو هيئه الجمل وقد رصت أرجله بشكله مسطح لا منظور فيها ، كما أغفل تفصيلات الجمل وان كان ملتزما بإطاره الخارجي ، كما أن البدائة والفجاجة تعلو تشكيل الجسم البشري وإن كان التعبير قد أظهره النحات في اليدين المعقودتين نتيجة الخضوع والاستسلام .

أما الوجه الآخر، فقد مثل عليه صورة الخليفة بتصميم متميز ، فالإطار الخارجي مكون من كتابة كوفية باعدت بينها وحدات من زهور الزنبق ، تليها إطارات تمثل شبه دائرة وقد تأثر المثال بالدرهم الساساني في عمل الإطار، فاستبدلت الزهور بدلاً من الأهلة ذات النجوم ، كما تركت مساحة من الدائرة ليخرج منها تاج الخليفة علي غرار تصميم الدرهم الساساني ، وان كانت رأس الخليفة مخالفة تماما . فقد فردت تفصيلاتها بشكل مسطح وأظهر كل تفصيلاتها

وقد ظهرت الواقعية بشكل تمثيلي وبمنظور مواجه ليضع كل مفردات الوجه أمام الناظر كما هو الحال في صور تحقيق الشخصية ، فأظهر الأذنين والعينين مفتوحتين والشارب والذقن ، وإن كانت معالجتهما بدائية ويكاد يتعمد فيها عدم المعالجة بما يتفق والشكل الطبيعي ، فظهرت مستويات النحت غير متفاوتة وهذه النظرة الواقعية تعني مثول الخليفة واستوائه علي عرشه وحرص الفنان علي إبداء بعض التحليلات الزخرفية لخطوط الثوب والعمامة والأهداب المتدلية منها، كاستمرار لنفس الأسلوب . " وكذلك نجد الجمل العربي وحيد السنام على الظهر حيث يوحي شكل الجمل بالحنين إلى الوطن و إلى أصولهم البدوية ."(١)

أما في عصر المقتدر بالله ابن المعتمد العباسي ، فقد ضربت نقود ذات حجم أكبر كتب عليها صيغة الشهادة بالخط الكوفي الكبير واسم الخليفة وكتابات هامشية ذات حجم أصغر . كما عثر علي عملتين من عصره تحملان صوراً .
تمثل الأولى صورة عازف عود يمكن أن يكون الخليفة وأحاطت به دائرة من الأغصان النباتية تفصلها عن الصورة إطار سميك دائري ، وقد جلس الخليفة القرفصاء وحمل العود أو آله تشبهه .والمثال هنا قد اكتمل نضجه وفهمه.والصورة تذكرنا بأسلوب النحت الذي ساد في عصر الفاطميين حيث الدقة في التعبير والاهتمام بالتفصيلات .وحسن استكمال التصميم ، فقد عزم الفنان إلى إحداث توازن بين رأس العود من الناحية اليمنى فأرسل غصناً متطايراً من الناحية اليسرى فأكمل به التصميم . كما استعمل التوشيح في الثياب علي نحو ما عرف من منحوتات الخشب والعاج في مصر .
أما القطعة الثانية فقد جلس الخليفة بنفس الوضعه يحمل في يده اليمني كأساً وفي اليد الأخرى سلاحاً، وأضاف الكتابة الكوفية علي كلا الجانبين بشكل متزن محكم وقد راعى فيه الفنان تقنية صناعة النقد أو الميدالية فوازن بين الكتل وتنوعت زخرفته بشكل متسق ، وكانت كلمة المقتدر بالله كل كلمة في جانب فشكلت الدائرة مع راس الخليفة من أعلى ، أما في أسفل القطعة نجده جالساً على قاعدة وقد خرج منها طرفي الثوب فأعطت استدارة للكتلة وهذا يعني تمكنه من التصميم كما في شكل (٤٩٧).
وهناك عملة للخليفة المقتدر أيضاً تمثله علي جواده (٢٩٥- ٣٢٠هـ ،٩٠٨- ٩٣٢ م) شكل رقم (٤٩٨) .

أما في عصر ابنه الفضل بن المقتدر الملقب "المطيع لله" فقد ضربت في عهده نقود مماثلة تقريباً للنقود السابقة وعليها صورة الخليفة في وضع المواجهة وبجواره اثنين من تابعيه من الغلمان ، وهو يجلس علي غصنين مورقين يكملان التكوين ، وقد زخرفت الثياب بخطوط متموجة تنوعت وتنقلت علي كلا الجانبين

(1)Bernard Lewis: "The World of Islam",thams and Hudson,London,P.54.

بشكل متوازن . وقد أحدثت تنويعات الثياب تناغماً مع الخط الكوفي المؤطر لقطعة النقود.بحيث أوضحت مثلاً رقيقا من أمثلة النحت علي العملة شكل(٤٩٩).
"كذلك ضربت في عهد العباسيين لأول مرة نوع من الدنانير الخاصة بأوزان مضاعفة بمناسبة عيد النيروز مسجل عليها بيتين من الشعر ، ومن الطريف أن المواطنين في ذلك العهد كانوا يستعملون الدنانير الذهبية كوسيلة للترفيه والمتعة وذلك عند تقديمهم لطبق مصري من أشهر الأطباق في العصر العباسي وامتدت إلى العصر الفاطمي وهو طبق الكعك الذي كان يحشى بالدنانير الذهبية واسمه "افطن له" وكانت تختم علي كل كعكة "كل واشكر مولاك"."(١)

و يمكن أن نلخص التطور الذى حدث للعملات المصرية فى العصر العباسي بما يلي :
١- ظلت العملات فى مصر تتبع فى خصائصها العملات العباسية التى كانت فى الواقع استمراراً للطراز الأموي حتى عهد هارون الرشيد .
٢- ظهرت على العملات الذهبية منذ عهد هارون الرشيد أسم الخليفة حيث تمتع الولاة فى مصر و بعض عمال الخراج بحق ضرب العملات فظهرت أسمائهم عليها منذ ١٧٠ هـ .
٣- منذ عهد الخليفة المأمون أضيفت إلى كتابة العملات بعض الآيات القرآنية فى هامش إضافي مثل ﴿ .... لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذٍ يفرح المؤمنون بنصر الله ..... ﴾ * وكذلك أكملت بعض العبارات المقتبسة من القرآن الكريم و أضيفت البسملة كاملة إلى عبارة الضرب و تاريخه .
٤- فى عهد المأمون ظهرت مصر كمكان للسك مسجلة على العملات منذ١٩٩هـ.
٥- أنتهز الثوار من الجند فرصة النزاع بين الأمويين و المأمون فمنحوا أنفسهم حق ضرب العملات الذهبية بأسمائهم دون حق شرعي من الخليفة .

العملات فى العصر الفاطمى :-

تختلف العملات التى ضربت فى العصر الفاطمى عن العملات السابقة التى صدرت طوال خلافة العباسيين من حيث الشكل ، فجميع عملات العصر العباسى كتبت فى وسطها على الوجهين معاً صيغة الشهادة بالخط الكوفى و تحتها أسم الخليفة ويحيط بذلك كتابة هامشية بخط صغير على شكل دائرة ، بينما عملات الفاطميين تميزت عنها بزيادة النقوش و الزخارف إذ يوجد على كل وجه من وجهيها ثلاثة دوائر داخل بعضها ، كتب بينهم بالخط الكوفى على وجه واحد فقط من العملة (لا إله إلا الله محمد رسول الله) و على الوجه الأخر كتب أسم الخليفة .وكذلك أدخلت عملة جديدة من الدينار ، و تشمل هذه العملات على عبارات شيعية مرتبة فى ثلاث دوائر متداخلة .

(١)عبد الرحمن فهمي: النقود العربية ماضيها و حاضرها، المكتبة الثقافية، القاهرة ، سنة ١٩٦٤م ، ص ص ٥٢-٥٣.
* سورة الروم الآية (٤- ٥).

ففى سنة (٣٧٦ هـ - ٩٨٦ م) ضرب العزيز بالله عملات فى القاهرة شبيهة بالعملات التى ضربت فى عهد والده .

أما العملات التى ضربت فى عهد الحاكم بأمر الله بن العزيز سنة (٣٨٦ هـ - ٩٩٦ م) فهى و أن كانت عملات ذهبية " دنانير " تحمل صيغة الشهادة على أحد وجهيها و أسم الحاكم على الوجه الأخر كالعملات السابقة للفاطميين إلا أنها كانت أقل جاذبية و أقل حجماً منها .
ولم تتوسع الحكومة الفاطمية فى ضرب الدراهم فى أول عهدها إلى أن جاء عهد الحاكم فتحولت مصر بشكل واضح إلى نظام المعدنين بعد أن أصبحت الدراهم الفضية فى عهده عملات قانونية .

و أيضاً ضربت فى عهد الظاهر لإعزاز دين الله بن الحاكم بالقاهرة (٤٢٥ هـ - ١٠٣٥ م) عملات تشبه إلى حد ما عملات الحاكم و إن كانت أكبر حجماً و أكثر جاذبية .

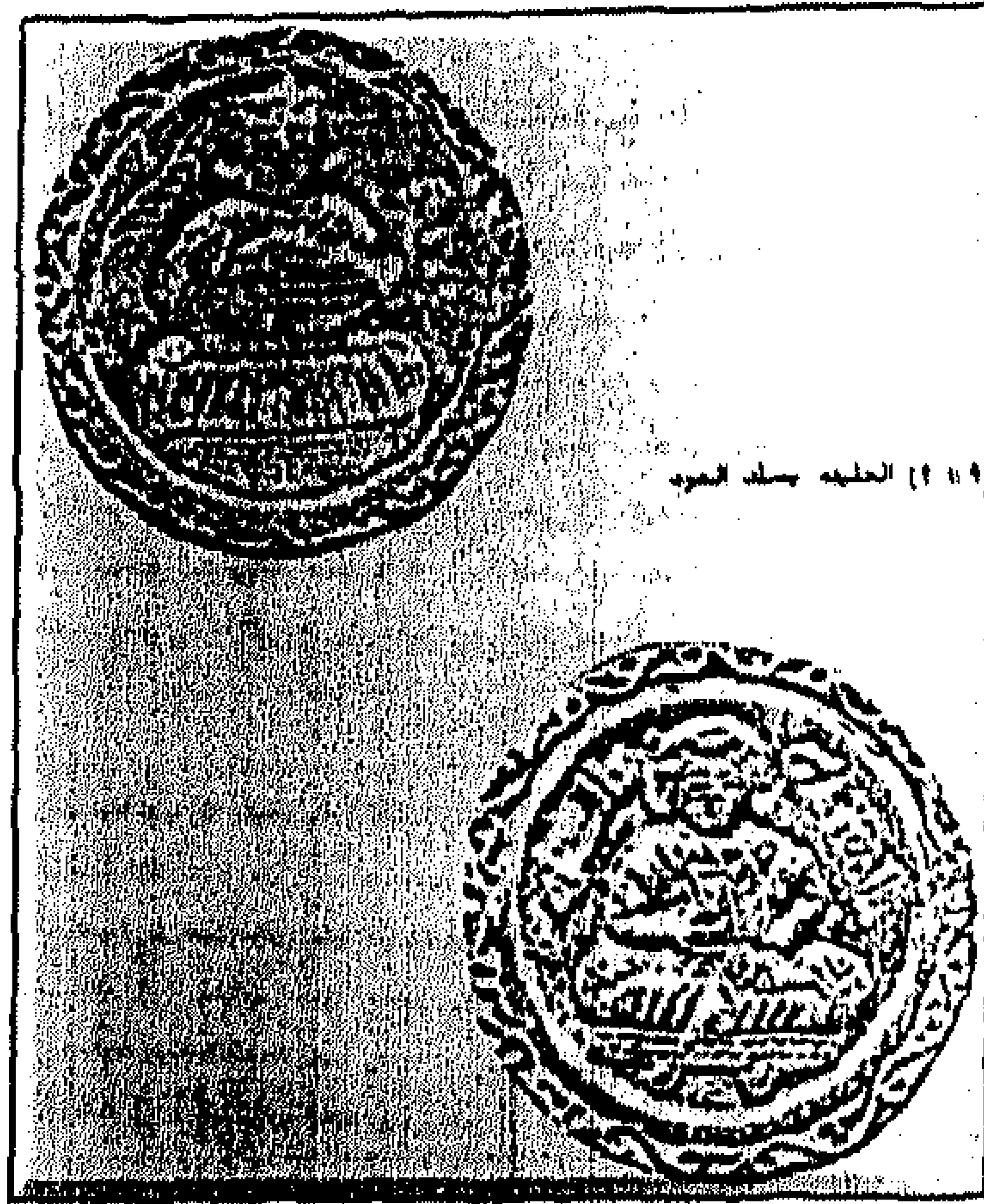
وفى عهد المستنصر بالله بن الظاهر ثلاث عملات ذهبية بأشكال مختلفة و إن كانت تشبه لما سبق صدوره من العملات الفاطمية من حيث الشكل العام فضربت العملة الأولى منها فى القاهرة (٤٢٨ هـ - ١٠٣٧ م) ، و ضربت الثانية فى صور بسوريا (٤٤٢ هـ) أما الثالثة فضربت سنة (٤٦٥ هـ) .
وضربت عملات فى عهد الآمر بأحكام الله بن المستعلي بن المستنصر بالله فى الإسكندرية (٥١٢ هـ - ١١١٨ م) وهى مماثلة بصفة عامة لغيرها من العملات الفاطمية فى ماعدا الاسم .

كما ضربت عملات فى عهد الخليفة عبد المجيد بن القاسم الملقب بالحافظ لدين الله وذلك بالإسكندرية (٥٤٤ هـ -١١٤٩ م) وهى قريبة من عملات سلفه .
و قريبة من عملات ابنه الخليفة إسماعيل بن الحافظ الملقب بالظاهر بأمر الله وضربت أيضاً فى (٥٤٥ هـ - ١١٥٠ م) وهى تختلف قليلاً عن عملات أبيه .

"هذا وقد ضربت عملات زجاجية فى عهود بعض خلفاء الدولة الفاطمية فى أواخر حكمها بسبب قلة الذهب و الفضة و احتياج الدولة للمال ومن بينها ما ضرب فى عهد الحاكم بأمر الله و غيره من الخلفاء ، وهذه العملات تعد الأولى من نوعها فى التاريخ إذ لم نرى مثيلاتها من قبل . ظلت متداولة إلى أن تولى صلاح الدين حكم مصر (٥٦٧ هـ - ١١٧١ م) فألغى استخدامها . " (١)

---

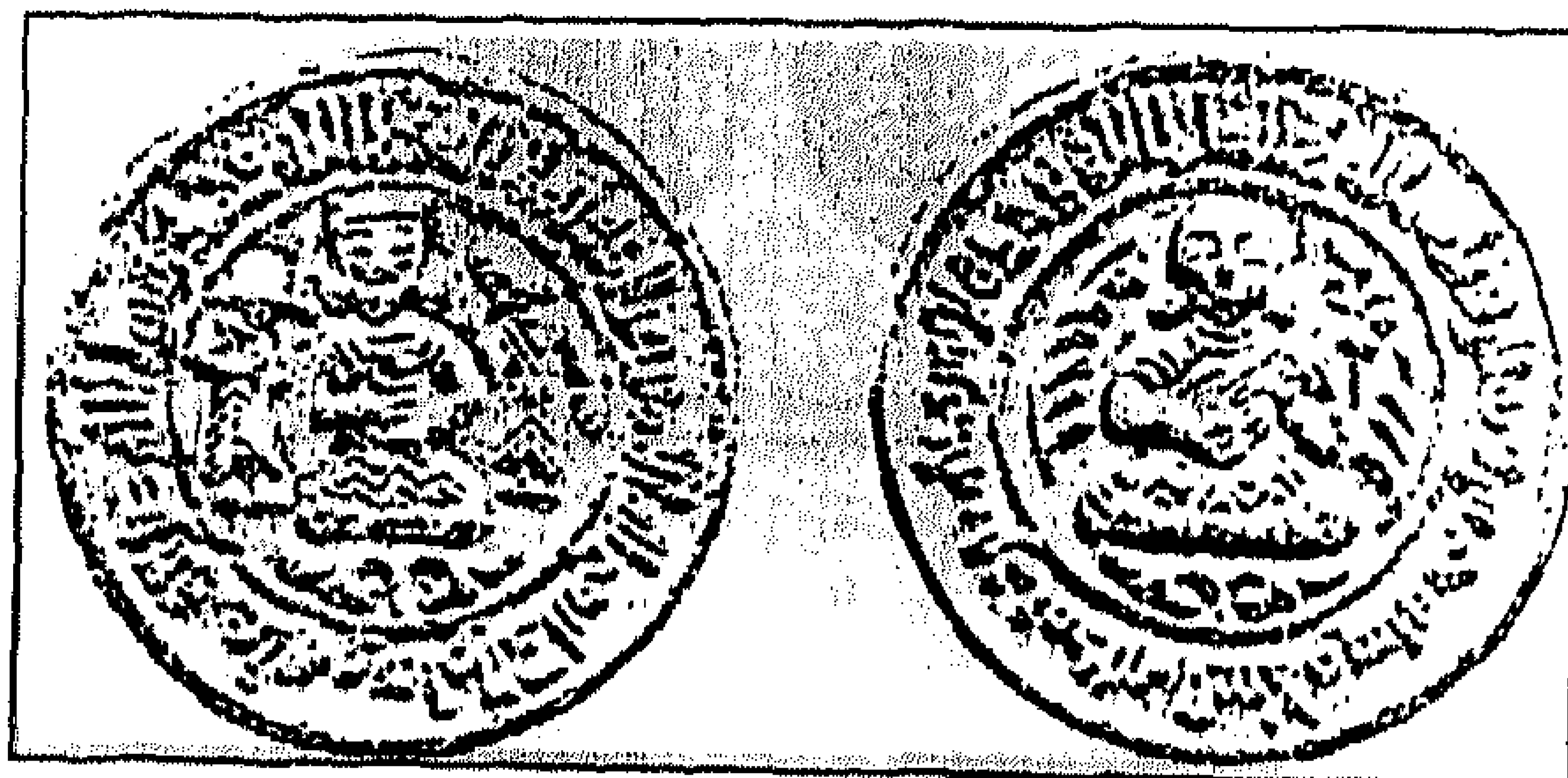
(١) نفس المرجع السابق، ص٢٦.



شكل (٤٩٧)
عملات من عهد المقتدر العباسي (٣١٦هـ-٩٢٨م)



شكل (٤٩٨)
عملة من العصر العباسي تمثل الخليفة المقتدر
(٢٩٥-٣٢٠هـ،٩٠٨-٩٣٢م)



شكل (٤٩٩)
عملات من عهد المطيع لله

العملات في العصر الأيوبي :-

اختلفت العملات الأيوبية عن العملات الإسلامية السابقة اختلافاً كبيراً . فلم تعد العبارات الدينية موجودة على وجهي العملة النقدية إلا نادراً مع كتابة البسملة بالهامش على وجه جميع العملات الذهبية و أكتفى كتابة أسم الخليفة وأسم حاكم مصر مكان تلك العبارات الدينية . كما اختلفت من ناحية التصميم الفنى فأصبحت الكتابة تنتظم داخل مربع حوله زخارف و كتابات كما أصبح الخط الكوفي أكثر قرباً إلى التشكيلات الزخرفية .

وقد تحدث المقريزى عن نقص الذهب و الفضة فى مصر نقصاً خطيراً فى بداية عصر الأيوبيين ، فقد قل وجود العملات الرئيسية من الذهب فى الأسواق بشكل ملحوظ طوال هذا العصر ، كما ضربت الدراهم الفضية فى إطار ضيق، مما كان سبباً فى ضرب و انتشار استخدام العملات النحاسية على أوسع نطاق.
و تنقسم عملات العصر الأيوبى إلى نوعين ، عملات ذهبية و أخرى فضية ونحاسية ، و العملات الذهبية رغم قلتها إلا أنها أكثر نقوشاً و جاذبية ودقة فى السك من العملات النحاسية بصفة عامة .

وقد ضرب فى عهد صلاح الدين يوسف بن أيوب الملقب بالملك الناصر أول عملة ذهبية للأيوبيين بدمشق (٥٨٣ هـ - ١١٨٧ م) و تزن ٥,٥٥ جراماً - كما ضربت عملتان من النحاس سنة (٥٨٤ هـ) ، و كتب على أحد وجهي كل عملة من هذه العملات الثلاث أسم صلاح الدين ، و على الوجه الأخر أسم الإمام الناصر الخليفة العباسي فى ذلك الوقت ، أما الدراهم الناصرية الفضية التى أمر صلاح الدين بضربها فكانت دراهم تصل نسبة النحاس فيها إلى النصف.

العملات في العصر المملوكي :-

شهدت العملات العربية فى عصر المماليك فترة من الاضطراب لم تشهدها من قبل ، إذ تباينت العملات تبايناً كبيراً ولم تستقر على حال و لم يكن لها سمة عامة واحدة كما كان ملحوظاً فى عملات العصور السابقة .
وبدأ عصر المماليك بتوليه شجر الدر حكم مصر ، فأصبحت العملة تحمل لقب السلطانة مصحوباً بأسم الخليفة العباسي المستعصم بالله .و لم تكتب أسمها صراحة على العملات ، ولكنها كتبت فى وسط وجه العملة " المستعصمة الصالحية ملكة المسلمين والده المنصور خليل أمير المؤمنين" وحول الهامش "بسم الله الرحمن الرحيم" ضرب هذا الدينار بالقاهرة سنة ثماني وأربعين وستمائة، وتعد عملات شجر الدر بوجه عام من أندر العملات الإسلامية وذلك لقصر حكم الملكة.
و من ملوك هذه الفترة السلطان قطز و الذى تولى سلطنة مصر و بعد انتصاره الكبير فى عين جالوت ، سجل على عملته الذهبية و الفضية اسمه منفرداً " الملك المظفر سيف الدنيا و الدين قطز " .

ومن الناحية الفنية نجد أن العملات استمرت بنفس سمات و خصائص الدولة الأيوبية إذ كانت تحمل نفس المعالجات التشكيلية ، حيث كان التصميم بنفس الحلول التشكيلية لعملات الناصر صلاح الدين .
و تأتى عملات الظاهر بيبرس مع جمال الدقة و التشكيل إذ اشتملت على الكثير من الخصائص والمعالجات التشكيلية شكل(٥٠٠)، وكان من نتيجة قلة الذهب فى عهد المماليك فى مصر ،وعجزه عن تلبية احتياجات الدفع أن رجعت البلاد إلى الوراء بالنسبة لضريبة الدفع ، إذ قام ثانية نظام التجارة بالمقايضة بجانب نظام النقد.

العملات فى العصر العثماني :-

بدأت العملات فى العصر العثماني صفحة جديدة للعملة الإسلامية ، " فقد فقدت الكثير من شخصيتها الإسلامية ولم تعد تعبر إلا عن السلطة الحاكمة ، إذ أن العملات الإسلامية منذ تعريبها و هي تحمل شهادة التوحيد و الرسالة المحمدية و آيات من القرآن الكريم. حيث أزال العثمانيون تلك العبارات الدينية و استبدلوها بالألقاب الفخرية للسلطان العثماني مثل " صاحب العز و النصر فى البر والبحر" أو " سلطان البرّين آسيا و أوروبا " . ويمكن أن نعتبر العملات المصرية فى هذا العصر عملات تركية بعبارات عربية حيث ارتبطت أشكالها و قيمتها بالأوامر العثمانية ، حتى قوالب السك نفسها كانت ترد من اسطنبول حيث يتم تسليمها إلى الضربخانة المصرية لسك العملات .
ولحدوث هذا التغيير بدأت العملات تجمع بين الزخارف و الكتابات العربية فى وحدة فنية تشكيلية متكاملة ." (١)

أما فى عصر أسرة محمد على فكانت العملات المصرية فى أول عهد هذه الأسرة خليطاً من العملة التركية ضرب القسطنطينية أو غيرها من دور السك العثمانية ، وبعض العملات الأجنبية و مجموعات من العملات المصرية على الطراز التركي حدد أنواعها فرمان خاص صدر فى (١٢٢٠ هـ - ١٨٠٦ م) و قصرها على المحبوب (وهو أسم العملة المعدنية فى عهد أسرة محمد على) و نصفه ، وعملات أخرى مساعدة من النحاس ، حيث كانوا يأخذون الفرنكات الفرنسية إلى دار السك و يسبكونها و يزيدوا عليها ثلاثة أرباعها نحاساً ثم يضربونها قروشاً يتعاملون بها ثم ينكشف حالها بعد مدة يسيرة و تصير نحاساً أحمر لا فرق بينها و بين العملات النحاسية التى كانت تصرف بالأرطال فى الدولة المصرية المملوكية .
و هكذا اضطربت المعاملات فلجأت حكومة محمد على لإصدار تسعيرة رسمية للعملات و ذلك كان عام ١٨٠٨ م بعد صدور فرمان سلطاني يمنع تعلية أو نقص

---

(١) بتصرف من مرجع - حسن محمود الشافعي : العملة وتاريخها،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ص٩٤، ١١٢،٩٨.



شكل (٥٠٠)
دينار ذهبي من اصدار الظاهر بيبرس

العملات الذهبية و الفضية عن مثيلتها فى الأستانة . ومن هنا كانت وحدة العملات المصرية .

ولكن لم تكن العملات المصرية كافية لسد حاجة السوق التجارية المحلية أو الخارجية ، مما أدى إلى تداول العملات الأجنبية بكثرة حيث حدد لها محمد على أسعاراً رسمية و جعل وحدتها الفرنك النمساوي المسمى أبو طاقة و حدد قيمته بعشرين قرشاً مثل وحدة العملات المصرية فى القطع الذهبية و الفضية التى قيمتها أيضاً عشرين قرشاً .غير أن الفترة ما بين وفاة محمد على و قيام الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ م) تميزت بارتباك العملات فى مصر ارتباكاً شديداً بسبب رداءة صنعها و قلة ما سك منها و التشكك فى صحتها لما قام به بعض الأجانب المتمتعين بالامتيازات من التزييف فى وحدتها ، وقد لوحظ أن القطع الذهبية ذات العشرة قروش و الخمسة قروش لم يتداولها الناس لصغر حجمها حيث أصبحت لا تستعمل إلا للزينة و تقديمها فى مناسبات الأفراح و الحفلات . وأصبحت فيما بعد تسك بناء على طلب خاص من الأفراد ونظير رسم قدره ١٥% مقابل سكها لهم .
غير أن قيام الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ م) أدى إلى اختفاء جزء كبير من العملات الذهبية و النيكلية و البرونزية ، إذ أكتنزها الأفراد فارتفعت أسعار الفضة فى مصر خلال هذه الحرب .

وفى سنة(١٩١٦ م) انفصلت مصر عن تركيا فكان ذلك بداية لاستقلال العملات المصرية ، لكن الضربخانة المصرية عجزت عن سد حاجة السوق من العملات المحلية ، فكانت مصر تضرب عملاتها فى مدينة بمباى بالهند أو برمنجهام فى إنجلترا بأسم السلطان حسين كامل ، كذلك فى عهد فؤاد الأول إلى أن ضربت عملات ذهبية بدار السك بلندن (١٣٤٠هـ - ١٨٩٩ م) بأسم الملك فؤاد بملابسه الملكية وهى من فئة خمس جنيهات ، و هكذا تتابعت العملات الملكية بصورة فؤاد الأول على أحد وجهي العملات الذهبية والفضية وسجلت على الوجه الثاني بالخط الديوانى عبارة " المملكة المصرية " مع تاريخ الضرب بالهجرية و الميلادية ، وظلت عملات المصريين فى عهد الملكية البائدة تضرب فى لندن أو برمنجهام بإنجلترا ، أو بوادبست بالمجر .
ولم يتغير حال العملات فى أيام الملك فاروق عما كان فى عهد والده الملك فؤاد سوى فى النقوش من حيث تغيير صورة الملك و الكتابة و الزخارف التى حولها .

أما بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ م و إعلان الجمهورية فى ١٨ يونيو ١٩٥٣ م عنيت الحكومة بسك عملات معدنية جديدة لمواجهة احتياجات التداول تختلف عن العملات السابقة فى عهد الملكية و تحمل طابع الثورة و سماتها و تتميز بزخارفها و نقوشها المأخوذة من صميم حياتنا و بيئتنا و نهضتنا .

أمثلة لعملات ذات صور تشخيصية (من أواخر القرن السادس و أوائل القرن السابع الهجري)

قام أثنان من الأسرة الحاكمة Zangids و Artuqids وهم من أصل تركي ، قاموا بالاستيلاء على الإمبراطورية السلجوقية التركية القديمة في القرن السادس الهجري،الثاني عشر الميلادي وأظهرت العملات البرونزية (نجم الدين الألبى) فى صورة جانبية لرأسه بشكل يوناني ، والمسعود زنجيد من الموصل شكل (٥٠١).

و هناك شكل (٥٠٢) يمثل درهم من النحاس أرتقى ، من فرع السلالة الأرتقية فى حصن كيفا ، بأسم فخر الدين قرا أرسلان ، بدون أسم دار الضرب، وقد ضرب فى سنة (٥٥٩ هـ - ١١٦٣ م) . و الوجه يمثل صورة نصفية لشخص حاسر الرأس بأتجاه اليسار، أما الظهر فنحت عليه صورة مواجهة لملك يلبس تاجاً. والصورة المنحوتة على الظهر هى من أكثر الصور دقة ووضوحاً على النقود الإسلامية .

و كذلك شكل (٥٠٣ أ) يمثل درهم من النحاس أرتقى ، من فرع السلالة الأرتقية فى حصن كيفا ، بأسم فخر الدين قرا أرسلان ، و الوجه يمثل إمرأة باتجاه اليسار ، و الظهر لملك الأمراء قرا أرسلان / داود بن سكمان / بن أرتق .

و الشكل (٥٠٣ ب) يمثل درهم من النحاس أرتقى ، من فرع السلالة الأرتقية فى حصن كيفا ، بأسم فخر الدين قرا أرسلان ، بدون أسم دار الضرب وقد ضرب فى سنة (٥٦٢ هـ - ١١٦٦ م) و الوجه يمثل صورة نصفية مواجهة لشخص .

وعن الشكل (٥٠٣ جـ) فيمثل أيضاً درهم من النحاس أرتقى ، من فرع السلالة الأرتقية فى حصن كيفا ، بأسم فخر الدين قرا أرسلان ، بدون أسم دار الضرب أو تاريخه وربما يكون بتاريخ (٥٣٩ – ٥٦٢ هـ ، ١١٤٤ – ١١٦٧ م) و الوجه يمثل شخص مجنح يرمز إلى النصر، بأتجاه اليمين ، و مقتبس عن قطعة نقد للإمبراطور قسطنطين الأول الكبير (٣٠٦ – ٣٣٧ م) ضربت فى سيسكيا من أعمال بانونيا .

أما شكل (٥٠٤ أ) فيمثل درهم من النحاس أرتقى ، من فرع السلالة الأرتقية فى حصن كيفا ، بأسم نور الدين محمد ، بدون أسم دار الضرب ، وقد ضرب سنة (٥٧١ هـ - ١١٧٥ م) لوجه يمثل ملاك تحيط برأسه هالة ، و جناحه الأيمن مرفوع إلى أعلى و يده اليسرى تمسك بدرج منبسط فوق يده اليمنى .

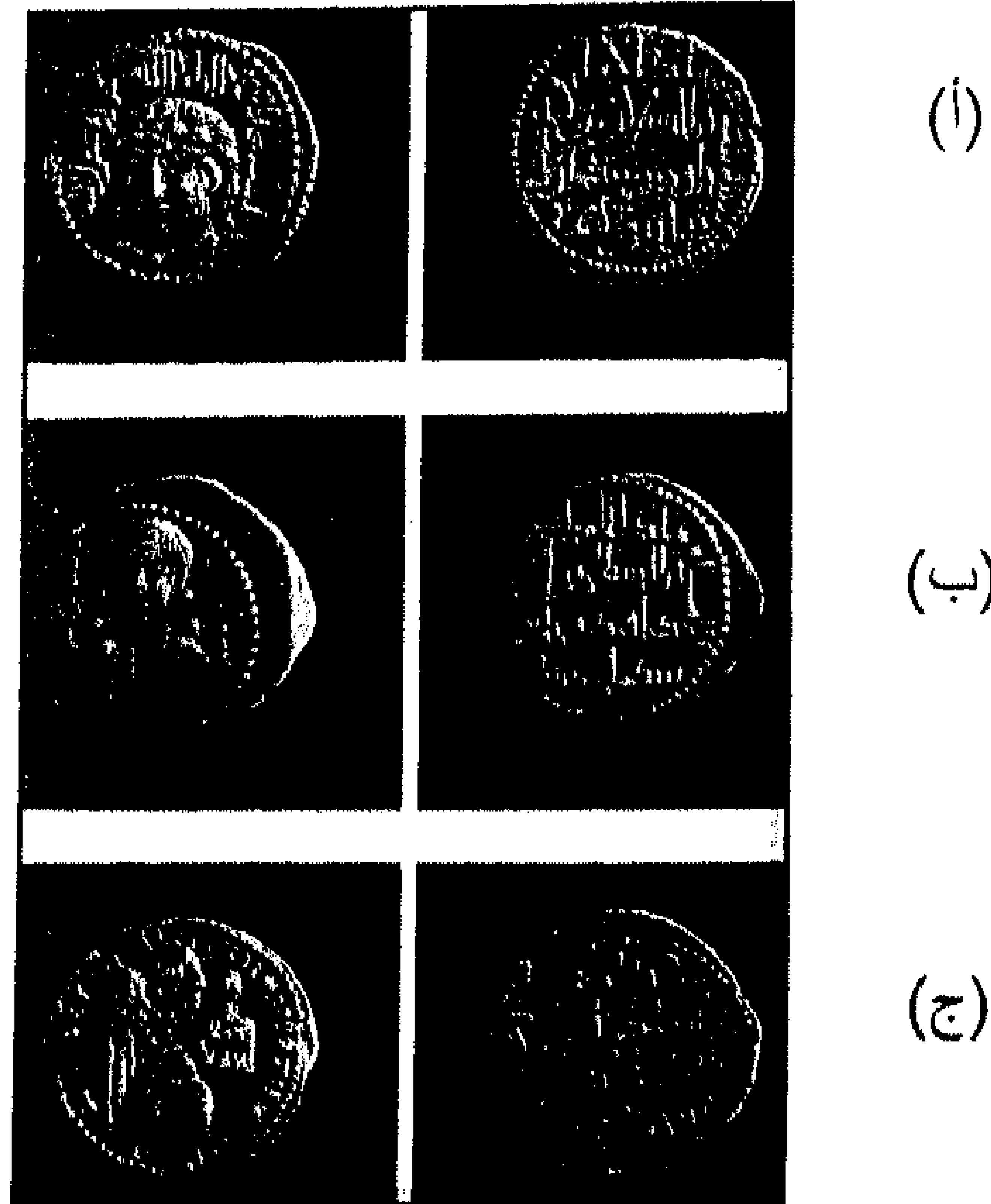
و الشكل (٥٠٤ ب) فيمثل درهم من النحاس أرتقى ، من فرع السلالة الأرتقية فى حصن كيفا ، بأسم قطب الدين سكمان الثانى ، دار الضرب : الحصن ، سنة (٥٨١ هـ - ١١٨٥ م) فوجه العملة يمثل رأس ملك ساساني ملتحى يلبس تاجاً باتجاه اليسار.



شكل (٥٠١)
عملات برونزية سلجوقية لنجم الدين الآلبي و المسعود زا نجيد



شكل (٥٠٢)
درهم من النحاس أرتقي - ضرب في سنة (٥٥٩هـ-١١٦٣م)

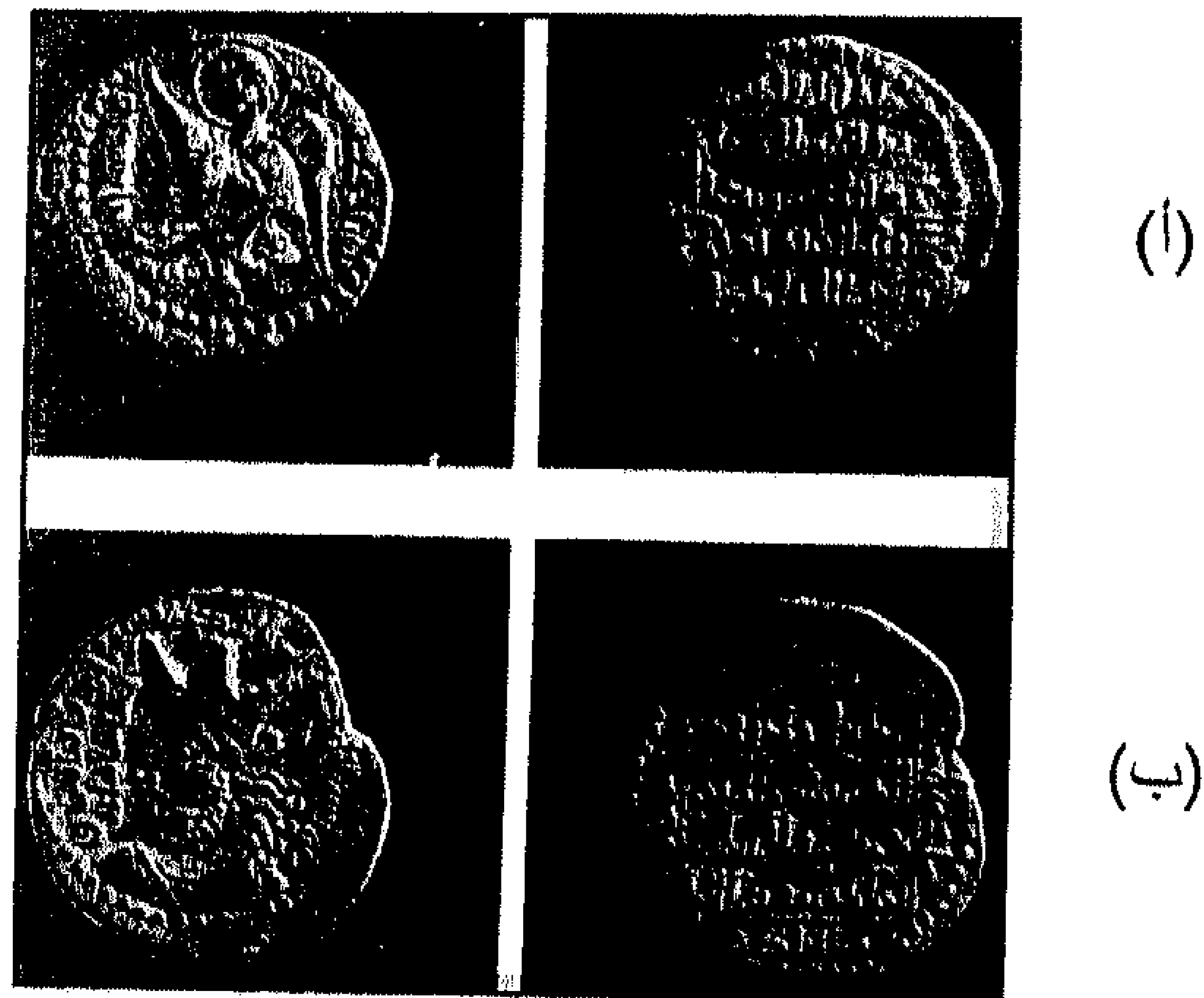


(أ)

(ب)

(ج)

شكل (٥٠٣)
دراهم نحاسية أرتقية من فرع السلالة الأرتقية في حصن كيفا باسم فخر الدين أرسلان



(أ)

(ب)

شكل (٥٠٤)
أ- درهم نحاسي أرتقي من فرع السلالة الأرتقية باسم نور الدين محمد
ب- درهم نحاسي أرتقي من فرع السلالة الأرتقية باسم قطب الدين

و الشكل (٥٠٥ أ) يمثل درهم من النحاس أرتقي ، من فرع السلالة الأرتقية في خرتبرت ، بأسم ديار بكر ، ضرب في سنة (٥٨٢ هـ - ١١٨٦ م) وهو لشخص واقف فوق ثعبان يلتوى وهو من أكثر رسوم العملات غرابة .

و هناك شكل (٥٠٥ ب) لدرهم من النحاس بكتكيني بأسم مظفر الدين كوكبرى و دار الضرب أربل ، وقد ضرب في سنة(٥٨٧هـ - ١١٩١ أو١١٩٢ م) والوجه يمثل صورة نصفية باتجاه اليسار لشخص جعد الشعر .

وعن شكل (٥٠٥ جـ) فهو يمثل درهم من النحاس من فرع السلالة الأرتقية في ماردين، بأسم قطب الدين والتاريخ غير واضح و يرجح أنه في سنة (٥٧٨ هـ - ١١٨٢م) و الوجه يمثل صورة نصفية مواجهة لشخصين أحدهما أضخم من الأخر.

و شكل (٥٠٦) يمثل درهم من النحاس أيوبي من فرع السلالة الأيوبية في ميافارفين ، وقد ضرب في سنة (٦١٢ هـ - ١٢١٥ م) وهو لشخص في وضع المواجهة لحاكم مسلم قاعد ، يرجح أن يكون الأشرف موسى .

و يتضح من ذلك أن " الأيوبيون لم يكثروا من الرسوم القديمة و الأسطورية على عملاتهم ، بل اهتموا برسوم الشبه واقعية التي تمثل حكامهم. " (١)

و الشكل (٥٠٧ أ) يمثل درهم من النحاس أرتقي من فرع السلالة الأرتقية في حصن كيفا بأسم نصر الدين محمود،ودار الضرب: آمد بتاريخ سنة (٦١٤هـ - ١٢١٧م) و الوجه يمثل نسر إمبراطوري مزدوج الرأس يقف على مجثم من خطوط متداخلة و ينتهي كل جناح من جناحيه برأس آدمي ملتحي وهذا الشعار الملكي يشبه نقشاً يعلو أحد أبواب مدينة ديار بكر .

وهناك شكل (٥٠٧ ب) يمثل درهم من نحاس زنكي من فرع السلالة الزنكية من الموصل ، بأسم نصر الدين محمود ، و دار الضرب : الموصل ، و قد ضرب في سنة (٦٢٧ هـ - ١٢٢٩ م) وهو لشخص على رأسه تاجاً ويجلس متربعاً و يرفع الهلال الجديد بين يديه .

وشكل (٥٠٨ أ) يمثل درهم من نحاس سلجوقي رومي بأسم سليمان شاه سنة (٥٩٥ هـ - ١١٩٨ م) و يمثل الوجه فارس يحيط برأسه هالة و يحمل بيده اليمنى رمحاً و يعدو بفرسه إلى جهة اليمين. و نلاحظ ميل سلاجقة الروم إلى نقش عملتهم برسم فارس يعدو بفرسه .

---

(1) Philip Wilson : " Tre`sors L`Islam " , OP.cit, p .387.

أما شكل (٥٠٨ ب) فلدرهم من الفضة سلجوقى رومي بأسم ركن الدين سليمان شاه ضُرب فى مدينة قيصرية سنة (٥٩٦ هـ - ١١٩٩ م) حيث يمثل الوجه فارس ولكن بدون هالة يعدو بفرسه باتجاه اليمين ، ومن الملاحظ أن الرسم يندر جداً على النقود الفضية .

و شكل (٥٠٨ جـ) يمثل درهم سلجوقى بأسم غياث الدين كيخسرو الثاني ضُرب فى قونية سنة (٦١٠هـ-١٢١٢م) والوجه يمثل أسد يمشى باتجاه اليمين تعلوه شمس مشعة(فترة وجود الشمس فى برج الأسد تعتبر فترة يسودها الطالع الحسن) .

" و المصادر التاريخية لهذا الاعتقاد رواية تزعم أن النحت المنقوش على هذه الفئة من النقود ما هو إلا البرج الذى ولدت فيه زوجة كيخسرو ، وكان يحبها حباً جماً حتى أنه رغب فى نقش أسمها على العملة فثناه مستشاروه خوفاً من إثارة القلاقل ، فاكتفى برسم برجها . أما الاعتقاد السائد الآن أن هذه الرواية تفتقر إلى الصحة التاريخية ، و المرجح أن الرسم يشير إلى الطالع الملائم لحكم كيخسرو ." (١)

و الشكل رقم (٥٠٩) يمثل درهم من الفضة مغولى للخانات العظام بدون أسم حاكم عليه، وربما يكون من عصر وصاية الملكة توراكينا ،و دار الضرب " نخجوان " ، سنة (٦٤٢ هـ - ١٢٤٤ م) و الوجه يمثل فارس يعدو بفرسه بأتجاه اليمين وقد استدار بسرجه إلى الخلف لرمى السهم و يظهر بين قوائم الحصان حيوان صغير يجرى باتجاه اليسار .

و لم يعتمد هذا التصميم فى النقود الإيلخانية إلا فى فترة الوصاية التى تولت الحكم فيها الملكة توراكينا .

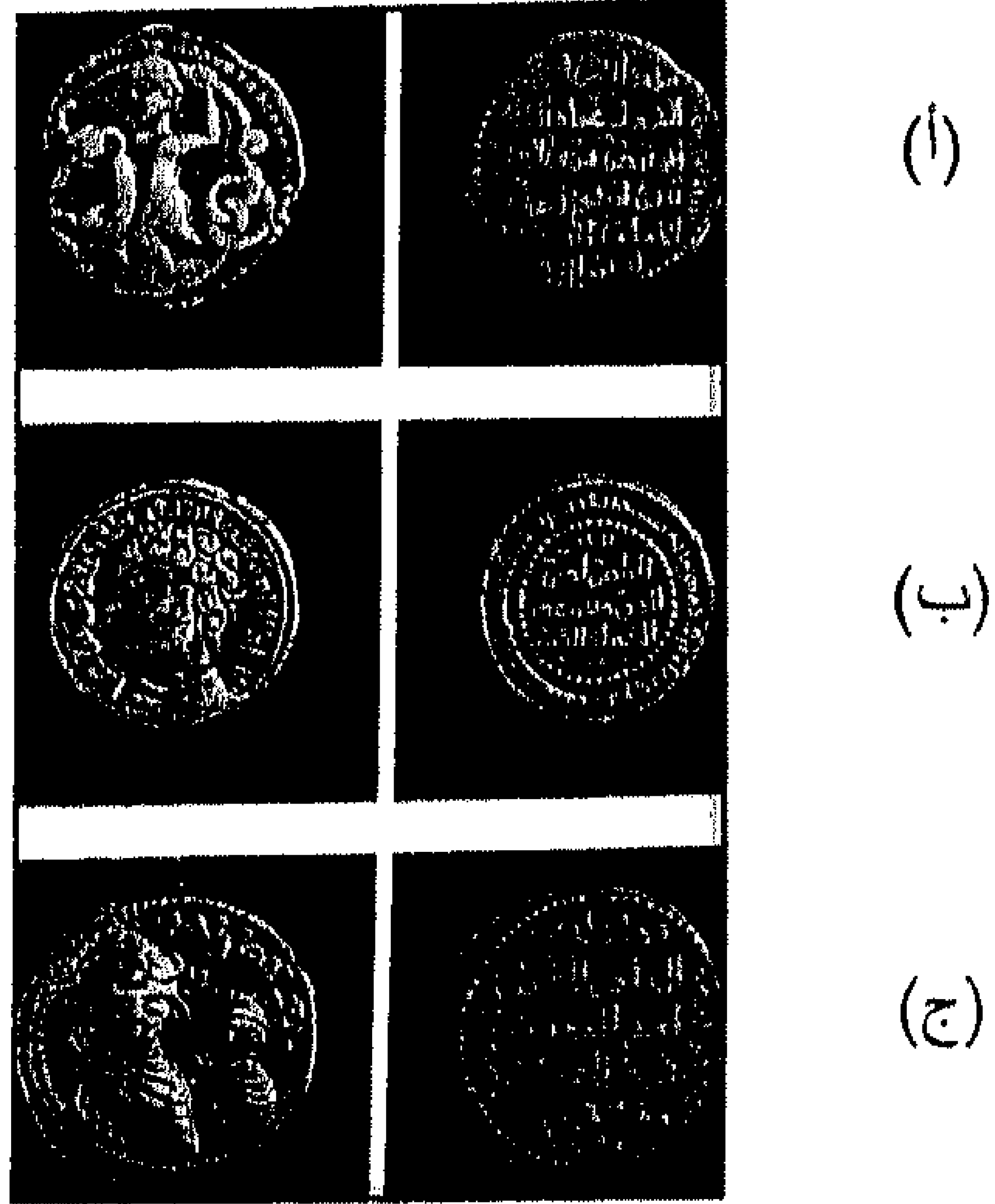
و أيضاً هناك شكل رقم (٥١٠ أ) يمثل تنكة وهى عملة من الذهب غوريه باسم معز الدين محمد ، بدون أسم دار الضرب ، وقد ضربت فى شهر رمضان سنة(٦٠١هـ - نيسان ١٢٠٥ م)، ومركز الوجه يمثل فارس يرفع دبوس و يعدو بحصانه باتجاه اليسار ، و الظهر عليه كتابة " السلطان / المعظم معز / الدنيا و الدين / أبو المظفر محمد / بن سام " .

" و هذا نمط من العملات نادر جداً من النقود التى ضربها فاتح الهند الشهير محمود الغوري ، و لم يصلنا منه إلا قطعتين . وقد أكثر الغوريون من ضرب العملة على أنماط العملات القديمة ، و الأرجح أن النمط الممثل هنا مستوحى من الدراهم السلجوقية الممثلة بالقطعة رقم (٥٠٨) السابقة . " (٢)

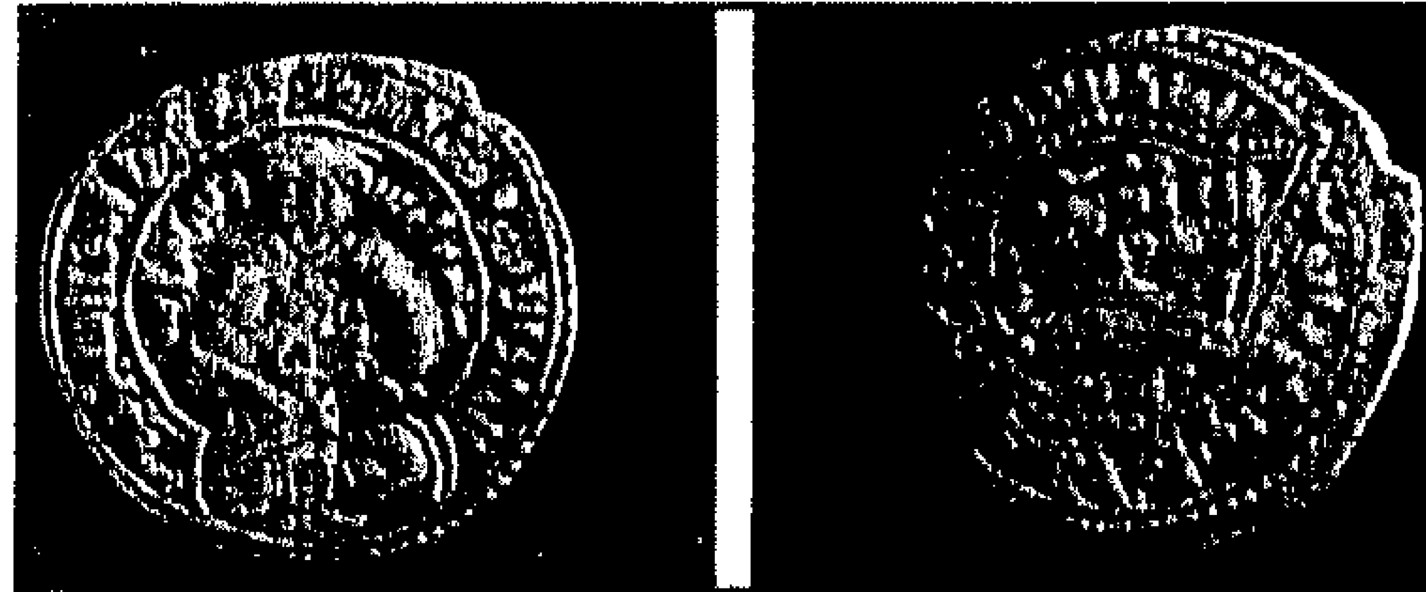
و كذلك هناك شكل (٥١٠ ب) يمثل تنكة فضية من سلطنة دلهى بأسم شمس الدين إيلتتمش ، بدون أسم دار الضرب أو تاريخه و يعتقد أنها حوالي

---

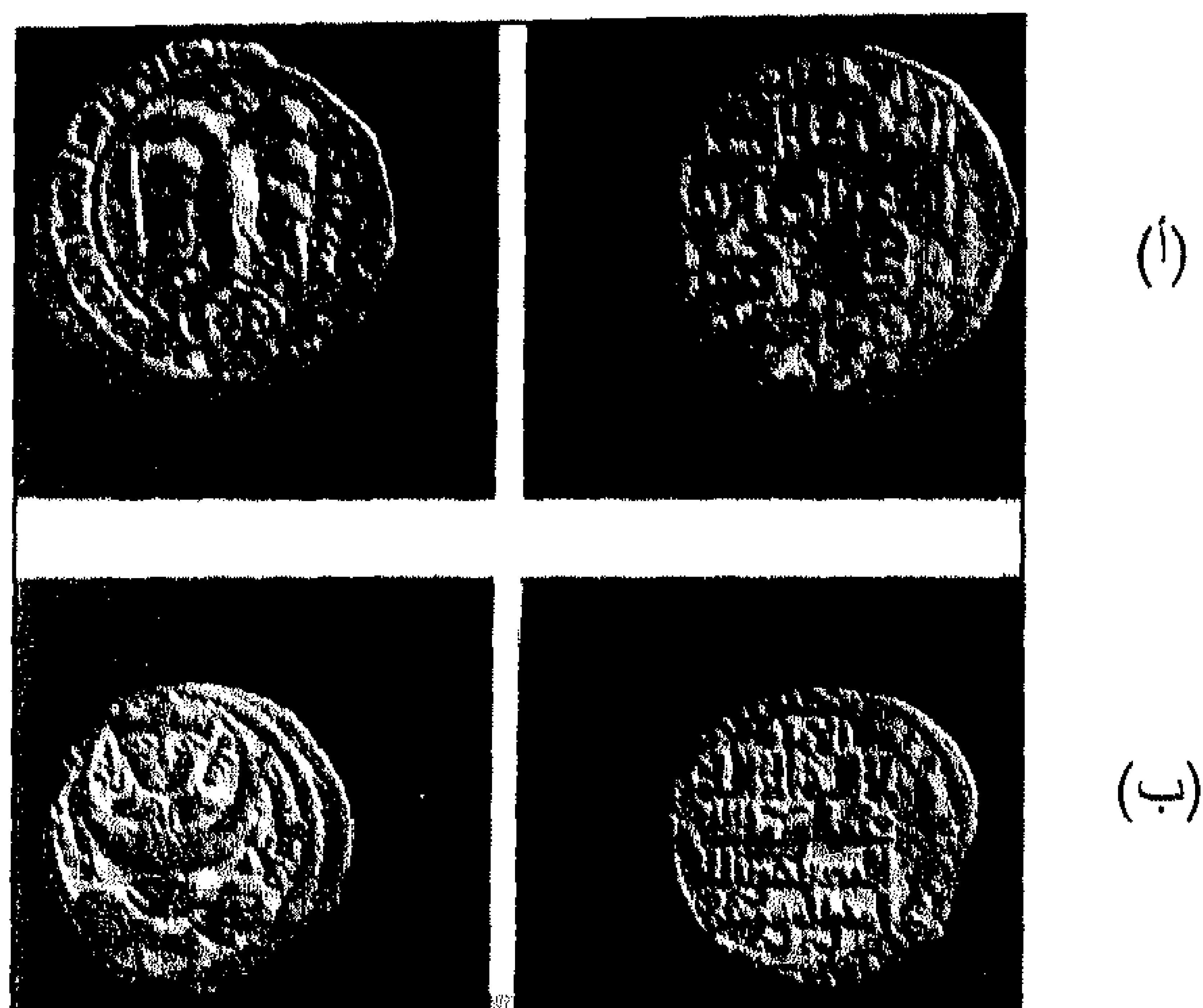
(1) .Lbid,P.388. (2) .Lbid,P.389.



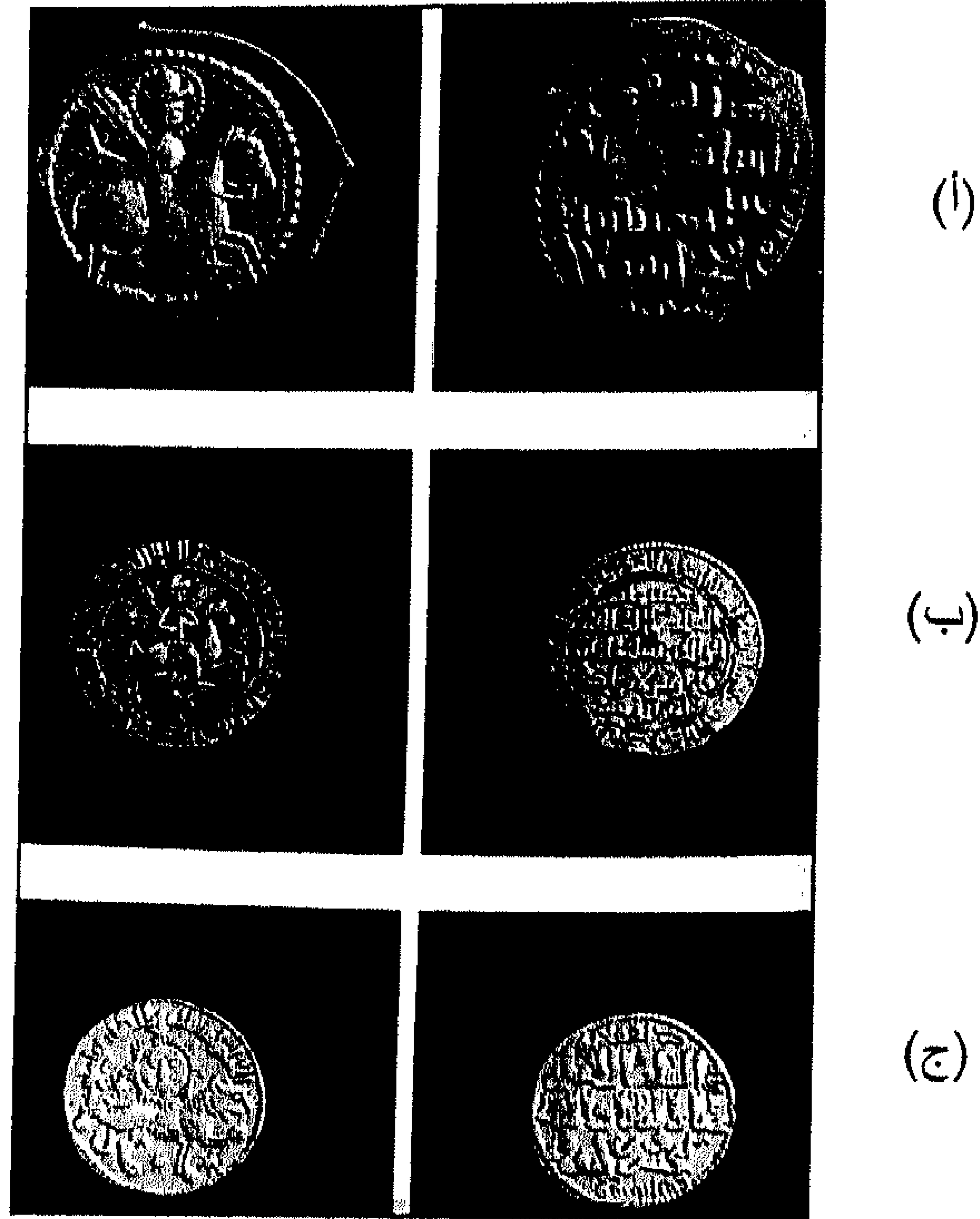
شكل (٥٠٥)
دراهم نحاسية أرتقية من فرع السلالة الأرتقية



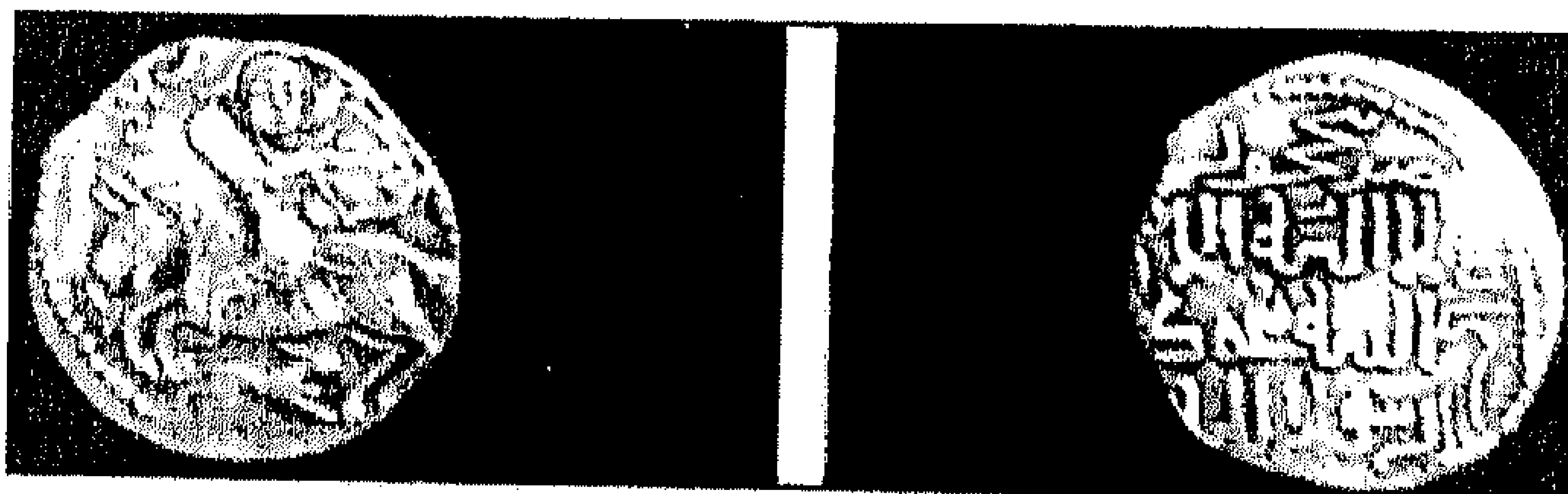
شكل (٥٠٦)
درهم نحاسي أيوبي من فرع السلالة الأيوبية في ميامارفين



شكل (٥٠٧)
أ-درهم نحاسي أرتقي من فرع السلالة الأرتقية في حصن كيفا باسم ناصر الدين محمود
ب- درهم نحاسي زنكي من فرع السلالة الزنكية في الموصل باسم ناصر الدين محمود



شكل (٥٠٨)
دراهم سلجوقية رومية



شكل (٥٠٩)
درهم مغولي من الفضة من عصر وصاية الملكة توراكينا

سنة (٦٠٧ – ٦٣٣ هـ ، ١٢١١– ١٢٣٦ م) والوجه يمثل فارس يرفع دبوسة و يعدو بحصانه باتجاه اليسار . وقد استوحى إيلتتمش هذا التصميم من نقود سلفه الشهير محمود الغوري .

نقود نور الدين جهانكير ذات الأبراج الفلكية :-

و يعبر عن برج الحمل شكل (٥١١) و هى عملة ذهبية مغولية و دار الضرب : آكره و تاريخه سنة (١٠٢٨ هـ - ١٦١٩ م) وهى من السنة الرابعة من حكمه ، فظهر العملة يمثل حمل يمشي بأتجاه اليسار .

و كذلك شكل (٥١٢ أ) لعملة ذهبية ، دار الضرب : آكره و تاريخها سنة (١٠٣٠ هـ - ١٦٢٠ م) وهى من السنة السادسة عشر من حكمه ، و يمثل الوجه ثور بأتجاه اليمين وهى تعبر عن برج الثور .

و هناك عملة من الذهب بنفس دار الضرب ،و تاريخها (١٠٣٢ هـ - ١٦٢٣ م) وهى للسنة الثامنة عشر من حكمه شكل(٥١٢ ب) و يمثل الوجه شخصان عاريان متعانقان يمثلان برج الجوزاء .

ويمثل برج السرطان على عملة من النحاس شكل (٥١٣ أ) ، دار الضرب " أحمد أباد " و تاريخها سنة (١٠٢٧ هـ - ١٦١٨ م) ، وهى للسنة الثالثة عشر من حكمه ، ويمثل الوجه سرطان رافعاً ذراعيه .

وتوجد عملة أخرى شكل (٥١٣ ب) ، ودار الضرب " آكره " ، سنة (١٠٢٨هـ - ١٦١٩ م) وهى للسنة الرابعة عشر من حكمه ويمثل الوجه أسد يمشى بأتجاه اليمين وهى عملة ذهبية تعبر عن برج الأسد .

وهناك عملة أخرى من الذهب بنفس دار الضرب السابقة بتاريخ سنة (١٠٣٣ هـ - ١٦٢٤ م) وهى للسنة التاسعة عشر من حكمه ،ويمثل الوجه إمرأة مجنحة ترتدى ثوباً طويلاً شكل (٥١٣ جـ).

و أيضاً العملة شكل(٥١٤ أ) ، بنفس دار الضرب السابقة ، سنة (١٠٣٠ هـ - ١٦٢٠ أو ١٦٢١ م) ، وهى عملة من الذهب و يمثل الوجه عقرب بأتجاه اليسار رافعاً ذيله وهو يمثل برج العقرب .

و العملة رقم (٥١٤ ب)، للسنة السادسة عشر من حكمه سنة (١٩٣١ هـ - ١٦٢١ أو ١٦٢٢ م) وهى لعملة من النحاس ، يمثل الوجه قنطور " أى فرس نصفه آدمي " يعدو باتجاه اليسار ، و قد رسم وجه الآدمي إلى الخلف لرمى السهم ، وهو يمثل برج القوس .

و أيضـاً هناك عملـة ذهبيـة شكل (٥١٥ أ) ، للسنة السابعة عشر من حكمه سنة (١٠٣٢ هـ - ١٦٢٢ أو ١٦٢٣ م) و يمثل الوجه حيوان أسطوري له رأس ماعز و ذيل عروس البحر وربما يمثل برج الجدى .

وبرج الدلو يمثل فى العملة الذهبية شكل (٥١٥ ب) وهى للسنة السادسة عشر من حكمه حيث يمثل وجه العملة شخص يرتدى مئزراً ويحمل جرة و يظهر الشخص من الخلف .

ويمثل برج الحوت على العملة شكل (٥١٦) فى السنة الثالثة عشر من حكمه سنة (١٠٢٨ هـ - ١٦١٩ م) و يمثل الوجه سمكتان " حوتان " يسبحان باتجاه معاكس ربما يكون تعبير عن برج الحوت .

و قد ضربت ميدالية استحقاق فاجارية ذهبية بإسم ناصر الدين شاه في طهران سنة (١٣٠٠ هـ - ١٨٨٢ م) شكل (٥١٧ أ) نحتت عليها بإتقان صورة الأسد و الشمس شعار الإمبراطورية الإيرانية .

و شكل (٥١٧ ب) لعملة ذهبية فئة خمسة و عشرون تومان فاجاري باسمه أيضاً ضربت في طهران سنة (١٣٠١ هـ - ١٨٨٣ م) ، و تمثل صورة نصفية مواجهة للشاه . و من الواضح أن هذه العملات لم تكن مقررة للتداول العام ، بل ضربت في المناسبات الخاصة كعملات تذكارية . و منها ما كان يمنح لكبار أعضاء البلاط و منها ما كان يسمح له بشرائها .

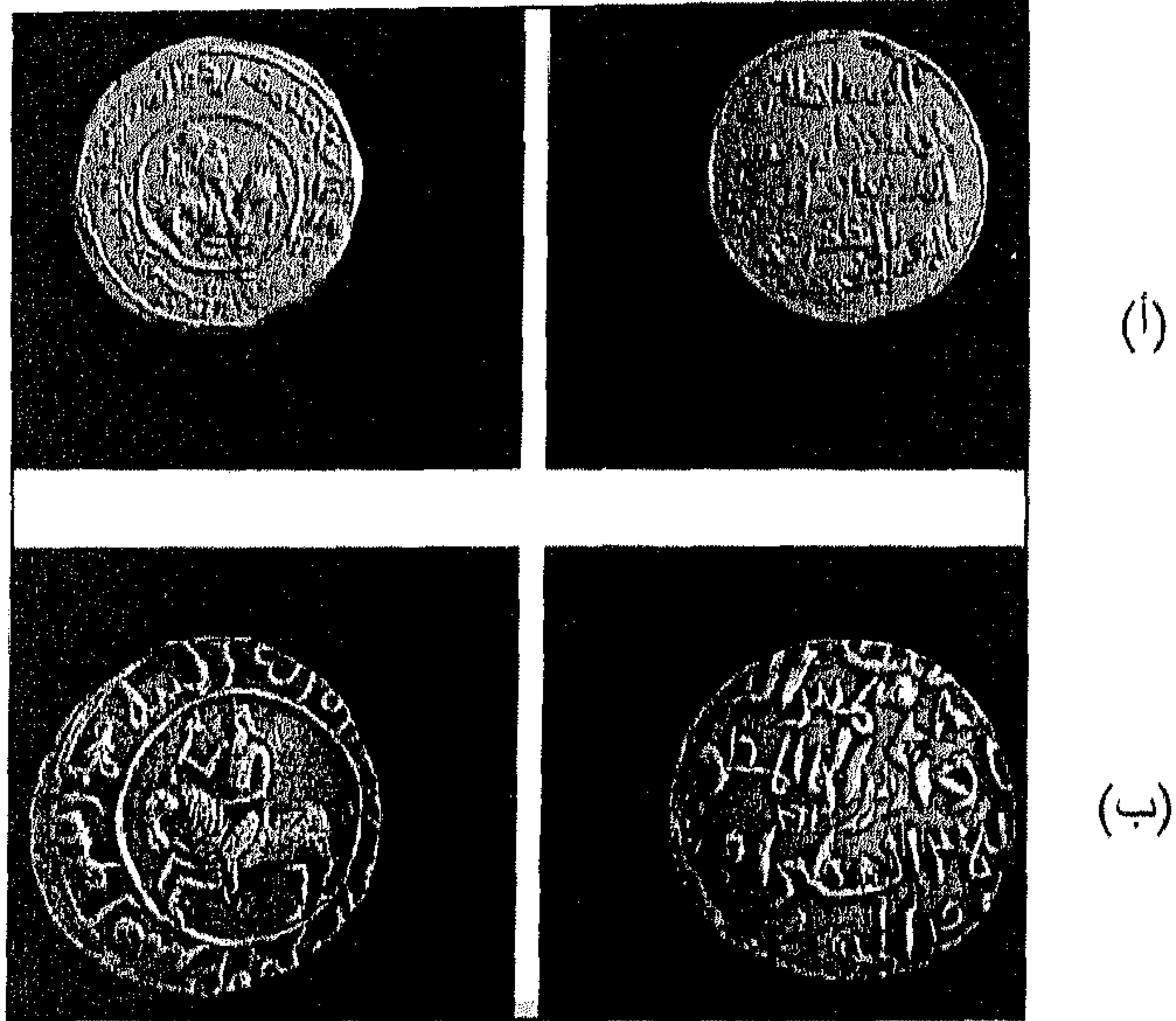
و شكل (٥١٨) لعملة مغولية من الذهب بأسم نور الدين جهانكير في سنة (١٠١٤ هـ - ١٦٠٥ م) في السنة الأولى من حكمه ، و الوجه يمثل صورة جلال الدين أكبر ، و إلى اليسار عبارة "الله أكبر" ، و الظهر يمثل قرص الشمس مشعاً .

فلدي استلام جهانكير الحكم ضرب هذه العملة تخليداً لذكري أبيه ، و قد رمزت الشمس في العقيدة التي دعا إليها أكبر إلى وحدانية الله ، أما عبارة " الله أكبر " إلى جانب صورته فكانت شعار هذه العقيدة .

و بأسم نور الدين جهانكير أربعة عملات ذهبية مغولية أخري ، بدون اسم دار الضرب ، و ضربت في سنة (١٠٢٠ هـ -١٦١١ م) في السنة السادسة عشر من حكمه ، و وجه العملة الاولي يمثل صورته باتجاه اليسار ، و يحيط برأسه هالة ، و ظهرها يمثل الشمس و الأسد باتجاه اليسار شكل (٥١٩ أ) .

و العملة الثانية تمثل صورته باتجاه اليسار و يحيط برأسه هالة و يضع يده علي كتاب ، و الظهر يمثل الشمس و الاسد باتجاه اليمين شكل (٥١٩ ب) .

و قد أشير إلى أن جهانكير كان يمنح هذه النقود إلى رجال البلاط تعبيراً عن الرعاية الملكية و لتجلب لهم الطالع الحسن ، و تبدو هذه القطعة بتصميمها الصارم كأنها تنتمي إلى فئة من النقود خصصت لرجال الدين .



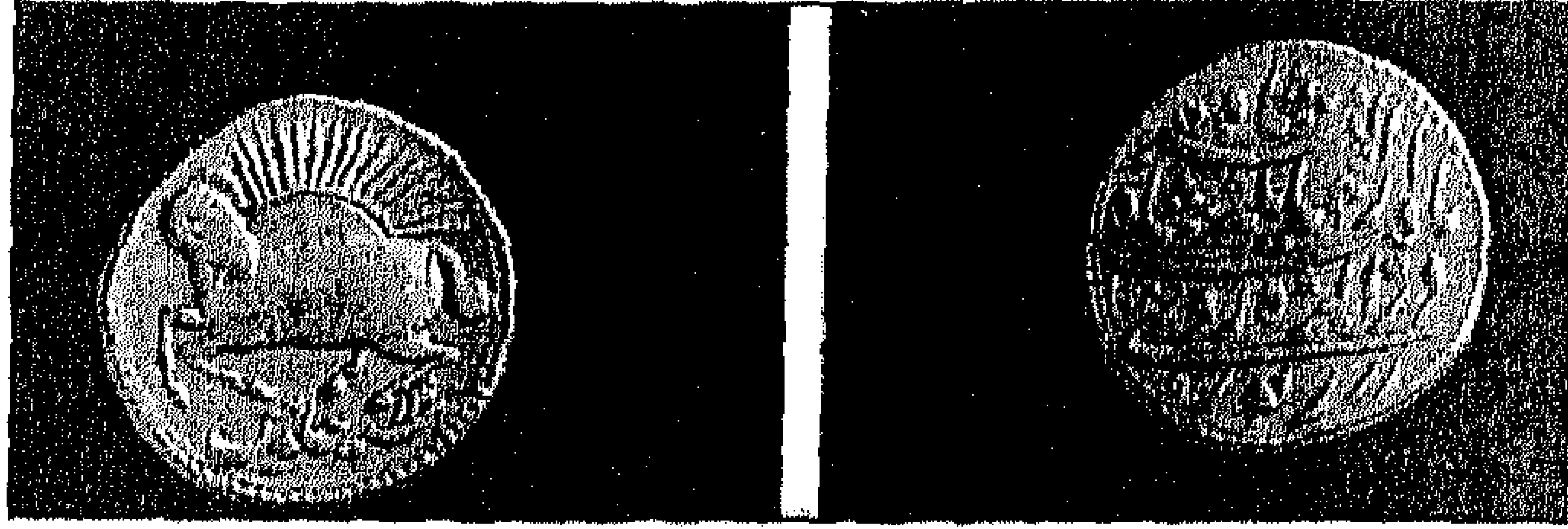
(أ)

(ب)

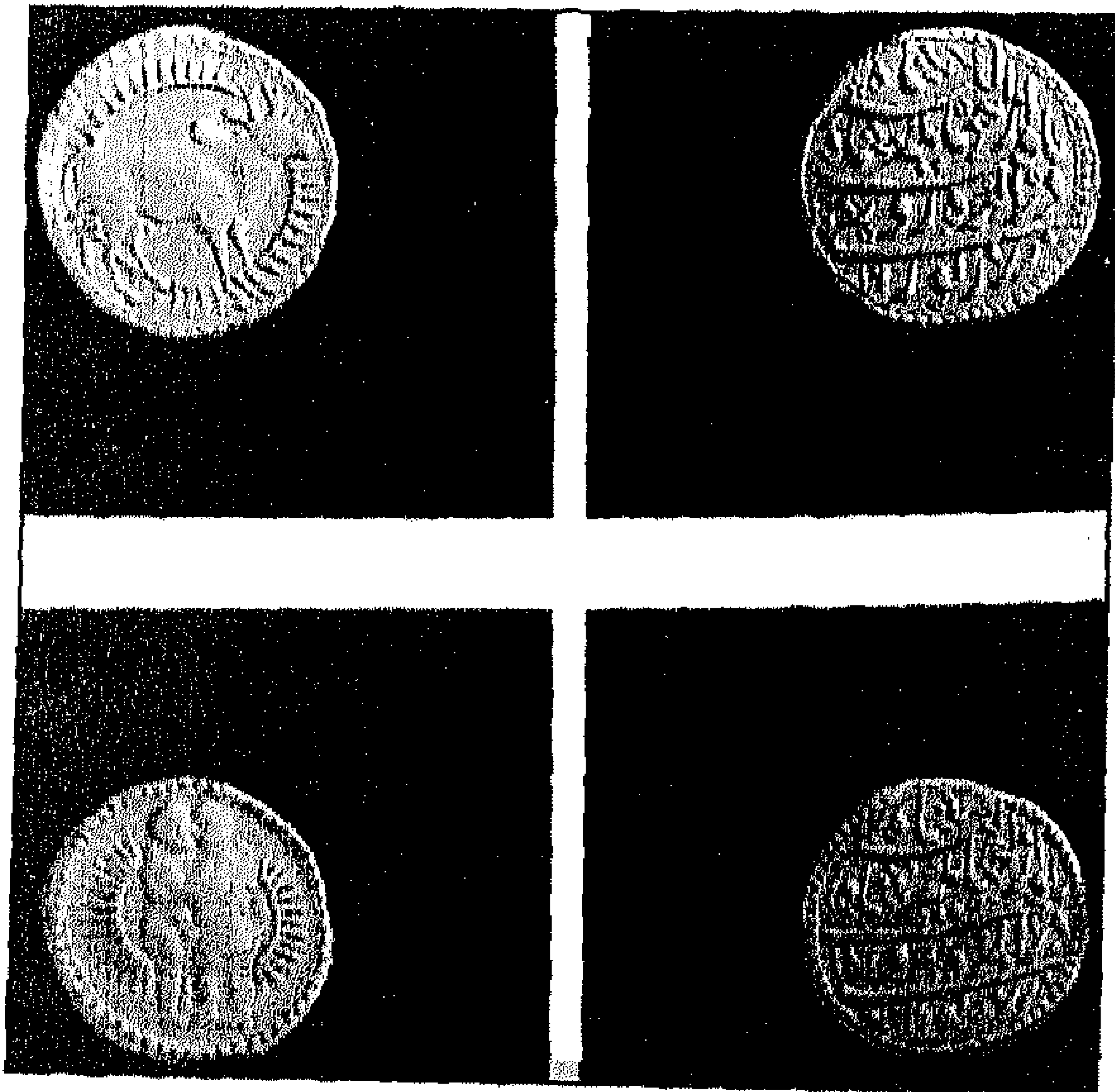
شكل (٥١٠)

أ- تنكة من الذهب غورية باسم معز الدين محمد

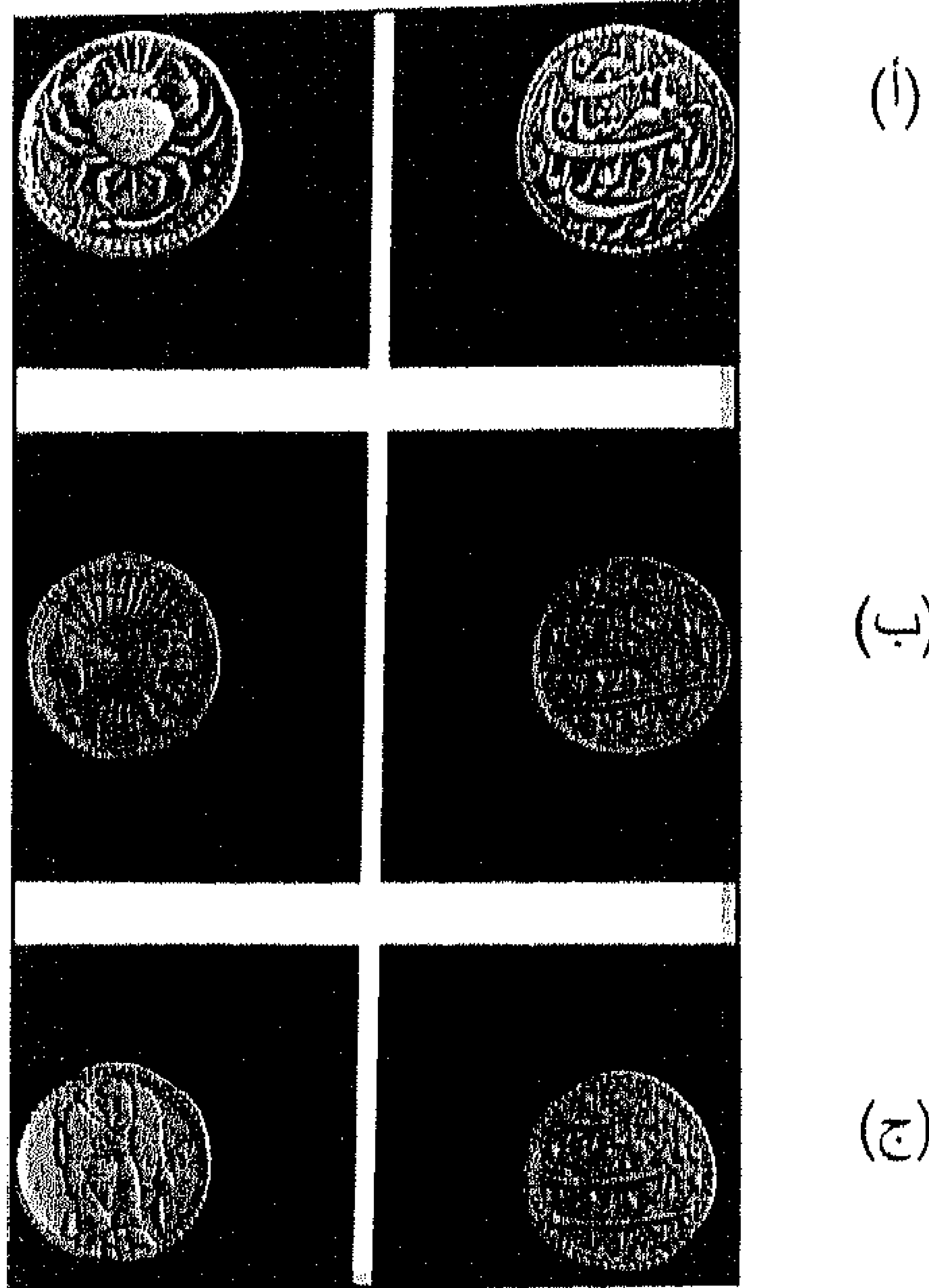
ب- تنكة من الفضة من سلطنة دلهي باسم شمس الدين ايلتتمش



شكل (٥١١)
عملة مغولية ذهبية تمثل برج الحمل



شكل (٥١٢)
عملتان مغوليتان ذهبيتان إحداهما يمثل برج الثور و الأخري برج العذراء

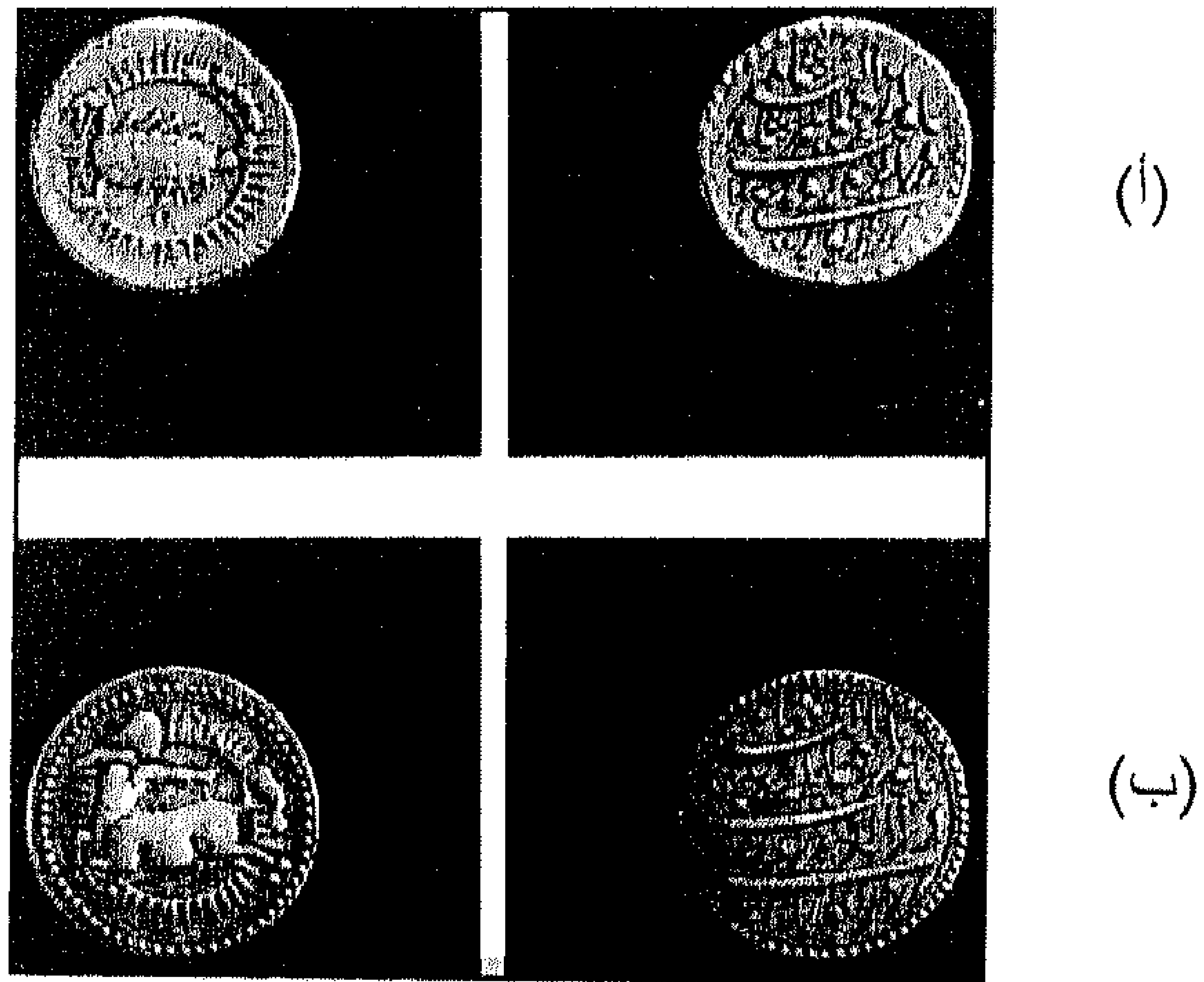


شكل (٥١٣)

أ- عملة من النحاس مغولية باسم نور الدين جهانكير تمثل برج السرطان

ب- عملة من الذهب مغولية باسم نور الدين جهانكير تمثل برج الأسد

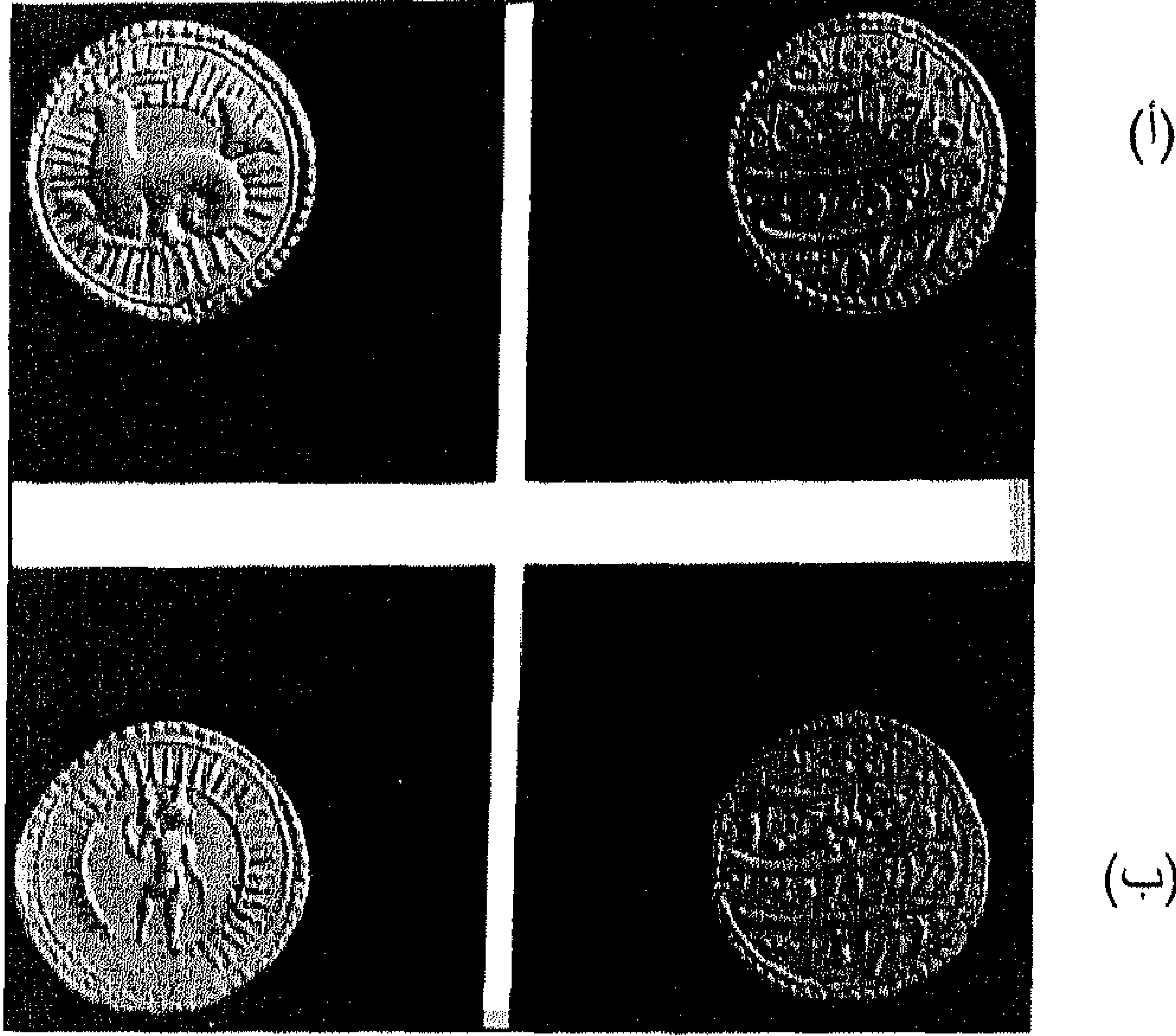
ج- عملة من الذهب مغولية باسم نور الدين جهانكير



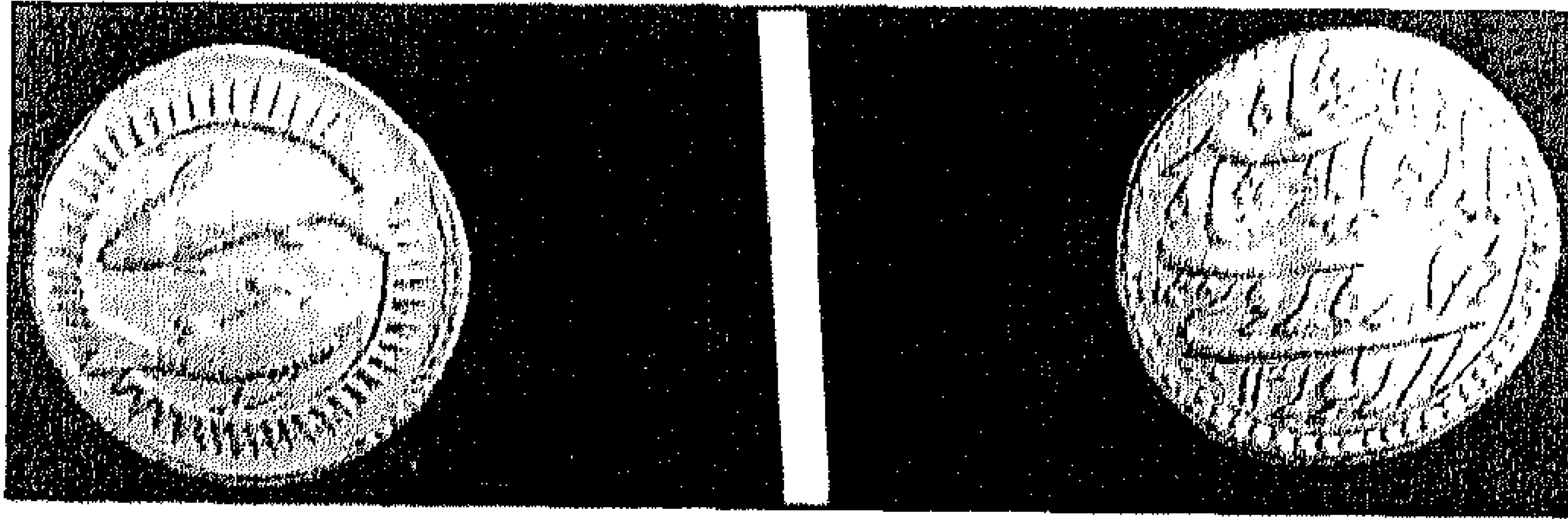
شكل (٥١٤)

أ- عملة ذهبية باسم نور الدين جهانكير تمثل برج العقرب

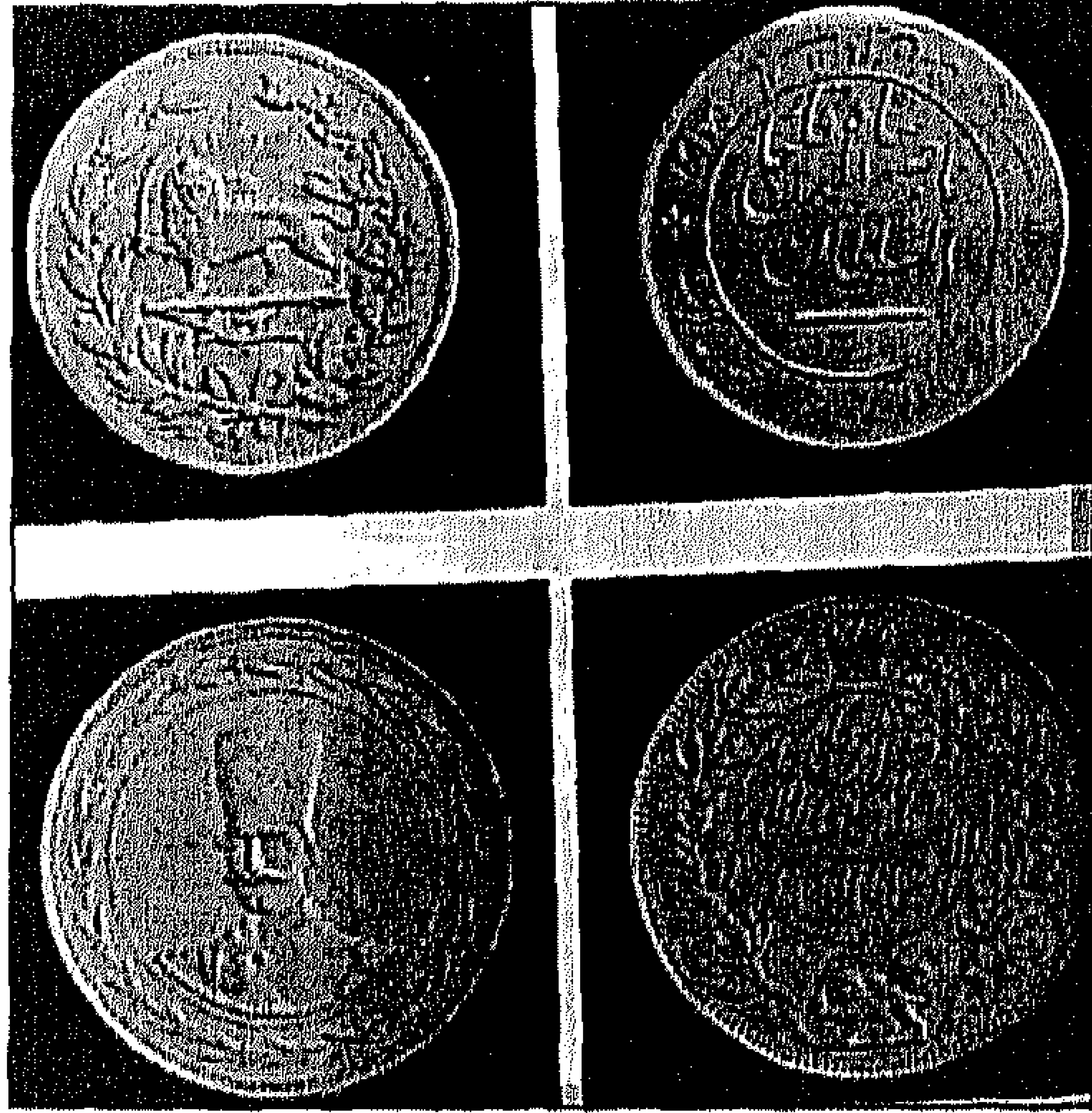
ب- عملة نحاسية باسم نور الدين جهانكير تمثل برج القوس



شكل (٥١٥)
عملتان ذهبيتان باسم نور الدين جهانكير - إحداهما تمثل برج الجدي
و الأخري تمثل برج الدلو



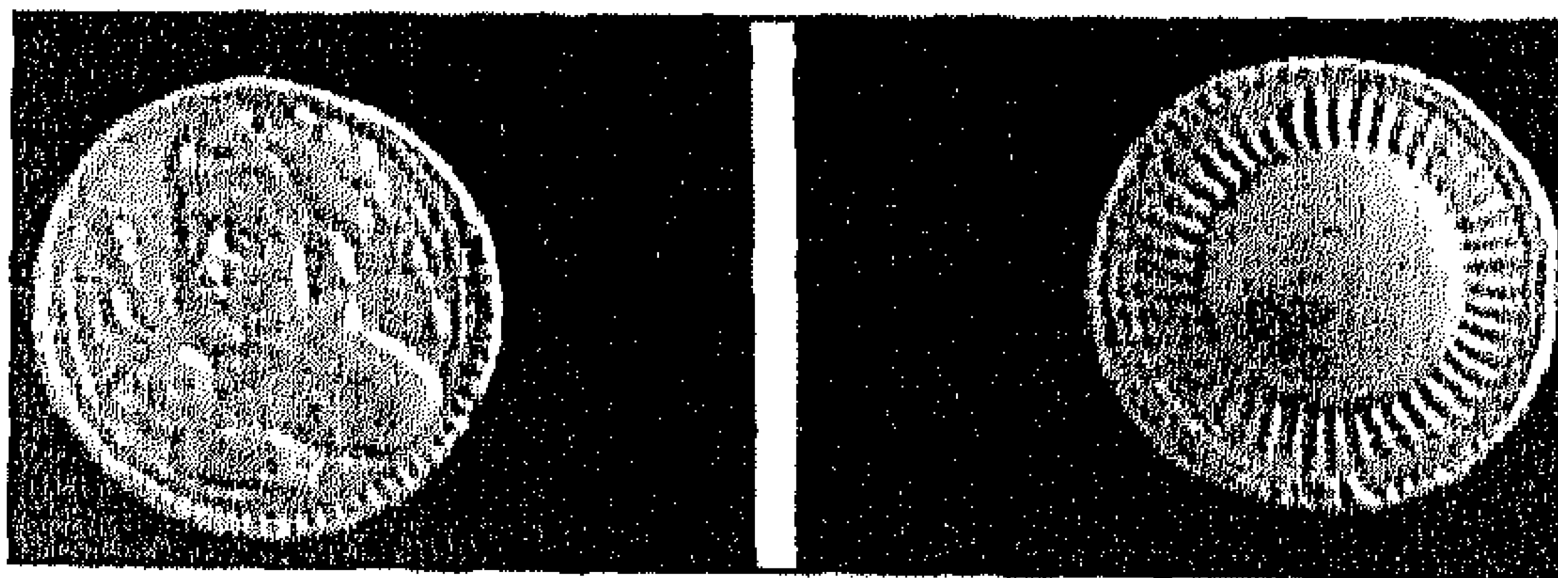
شكل (٥١٦)
عملة ذهبية باسم نور الدين جهانكير ربما تمثل برج الحوت



(أ)

(ب)

شكل (٥١٧)
أ- ميدالية ذهبية باسم ناصر الدين شاه ضربت في طهران سنة (١٣٠٠هـ-١٨٨٢م)
ب- عملة ذهبية فئة خمسة و عشرون تومان باسم ناصر الدين شاه - ضربت في سنة (١٣٠١هـ-١٨٨٣م)



شكل (٥١٨)
عملة ذهبية مغولية باسم نور الدين جهانكير - ضربت في سنة (١٠١٤هـ-١٦٠٥م)

و العملة الثالثة شكل (٥١٩ جـ) وجهها يمثل صورة جهانكير باتجاه اليسار ، وتحيط برأسه هالة و يحمل بيده كرة أو ربما ثمرة رومان ، و الظهر يمثل الشمس والأسد باتجاه اليمين .
و هذه العملة مثبته بحلقة ، و يبدو أن هذا النمط كان مخصصاً للإداريين ، فثمرة الرومان كانت رمزاً للخصوبة و قياساً علي ذلك ، لازدهار الإمبراطورية .
أما العملة الرابعة شكل (٥٢٠) فيمثل الوجه صورة جهانكير باتجاه اليسار ، ويحيط برأسه هالة و يحمل في يده اليمني كأس في مستوي عينيه و يضع يده اليسرى علي كتاب ، و الظهر يمثل الشمس و الأسد باتجاه اليمين .
" و هذا النموذج مميز و من روائع فن النحت ، و هو بلا جدال أروع قطعة في هذه المجموعة من نقود جهانكير المصورة . فقد جهد الفنان في إضفاء أقصى درجات الواقعية علي ملامح جهانكير و ملابسه ، و عمد حتى إلي زخرفة الكأس برسوم نباتية . و من المشهور عن جهانكير ، ولعه بالملذات ، و ليس من المستبعد أن يكون هذا النمط من نقود الإهداء قد صمم خصيصاً لندمائه ." (١)

و هناك ميدالية فضية مغولية شكل (٥٢١) بأسم شاه علم الثاني و عليها صورته ، ضربت في سنة (١١٧٣ هـ - ١٧٥٩ م) و يبدو شاه علم على هذه الميدالية و علي وجهه ملامح الصوفيين .

الرنوك :-

و الرنوك هى الشارات التى اتخذها السلاطين و الأمراء منذ القرن (٦ هـ- ١٢ م) حتى نهاية القرن (٩هـ - ١٥ م) على عمائرهم و أدواتهم للدلاله على ملكيتهم لها كما كانت تنقش على عملات السلاطين من الدنانير و الدراهم و الفلوس كحق شرف و امتياز لهم وقد أستخدم الأمراء هذه الرنوك للدلاله على الوظيفة التى يشغلها كل منهم ثم أصبحت هذه الرنوك تتخذ منذ القرن (٩ هـ - ١٥ م) رمزاً للفرق العسكرية .

" وقد عرف العصر الأيوبى نوعين من الرنوك :
١- رنوك تعبر عن القوى و الشجاعة و هى خاصة بالسلاطين مثل رنك النسر الذى وجد ممثلاً على قلعة صلاح الدين الأيوبى بالقاهرة .
٢- رنوك أخرى ترمز إلى وظائف الأمراء و الحكام المختلفة .
هذا و قد تخرج أهمية الرنوك الإسلامية و قيمتها الفنية عن مجرد كونها إشارات للدلاله على الملكية و فرض السيطرة . و لكنها تعتبر أعمالاً فنية قيّمة للغاية لما تحتويه من أفكار تحملها عناصر مجردة بسيطة للدلالة على مضمون معين قد

---

(1) .Lbid,P.395.

يكون القوة أو الشجاعة أو حتى العمل . " (١)

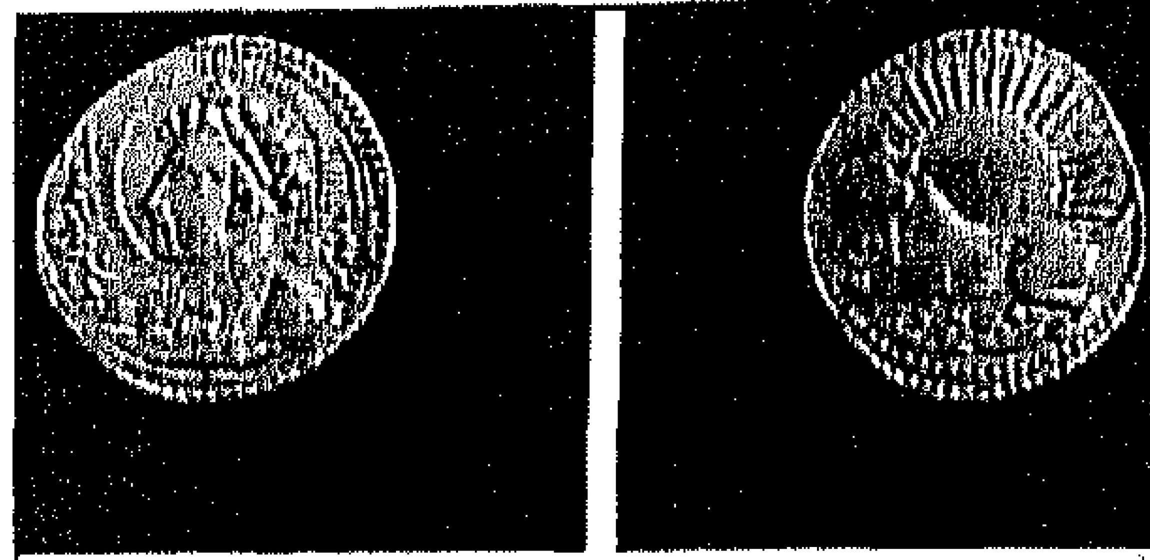
وتعتبر هذه الرنوك اختراعا إسلامياً لم يظهر فى أوروبا إلا بعد الغزو الصليبي . وكان شكل هذه الرنوك دائري أو بيضاوي أو مفصص ، تنحصر فى داخله صورة زهرة أو طائر أو حيوان أو كأس أو سيف ، و غيرها من الدلالات الرمزية وقد تتخذ أيضاً صورة التضاد الشديد والتحوير مثل اتخاذ أشكال خرافية.
هذا و يعد التلخيص و الاختزال سمة رئيسية إلى جانب التضاد و التنافر فى الألوان و البريق الحاد ، و ذلك لتنفيذ الغرض الإعلامي ، و من المسلمين أخذ أمراء أوروبا و نبلاؤها عادة الرنوك و أصبح لكل أسرة نبيلة شعارها .
بل أن صورة النسر ذي الرأسين كان شعار للأفراد فى العصر السلجوقى شكل (٥٠٧ أ) وأصبح فى القرن الرابع عشر شعاراً للإمبراطورية الرومانية المقدسة.
وقد اتخذت التصميمات الحديثة نفس الفكرة للدلالة على البلدان و المنتجات ، كما أستخدم فى الوشم وما إلى ذلك من الألوان ؛ كان لها مدلولها على فنون الإعلان والميدالية و الشعار و مختلف التصميمات .

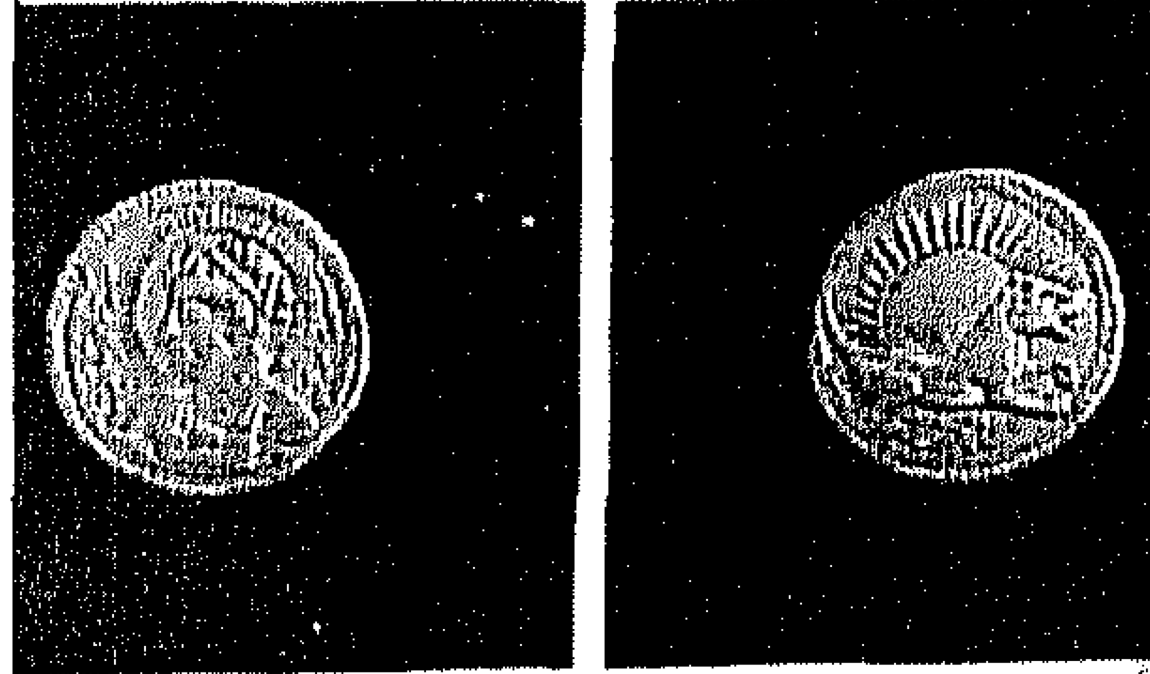
و تحمل هذه الرنوك فى فكرها و شكلها و وظيفتها نفس الصفات الإبتكارية للشكل و الوظيفة الجمالية التى تحملها أعمال فناني المدارس الحديثة تلك المدارس التى تعتمد على إبراز المضمون بأبسط الطرق و أكثرها أسلوباً وشكلاً وتكنيكاً . و الشكل رقم (٥٢٢) يوضح بعض صور الرنوك فى العصور الإسلامية المختلفة .
و كذلك شكل رقم (٥٢٣) يوضح نموذج من الحرف التقليدية الإسلامية على مجموعة العلب .

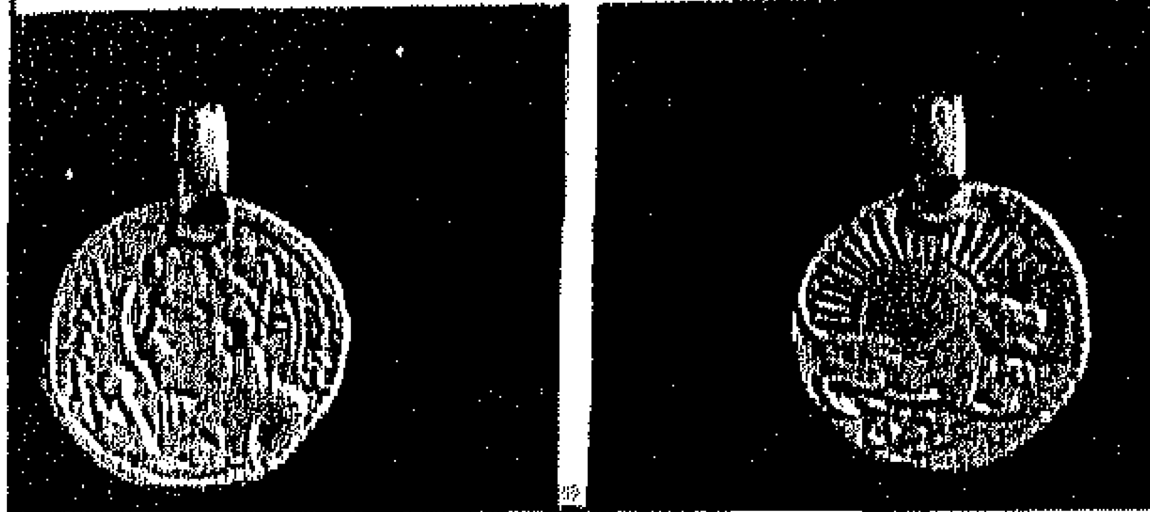
وأيضاً نجد فى إحدى العملات من عصر الظاهر بيبرس مثال على أحد هذه الرنوك للدلاله على صاحبها ،حيث استخدمت الكتابات داخل إطار زخرفي وفى شكل صفوف متراصة ، و فى أسفلها صورة السبع ممثلة بشكل طبيعي للدلاله الرمزية على صاحب النقد . وقد نحت رنك الأسد الخاص بالظاهر بيبرس على العمائر و المنشآت التى أقامها ، أما الكتابة فمضمونها " السلطان الملك الظاهر ركن الدنيا والدين بيبرس قسيم أمير المؤمنين " أما الوجه الأخر فكتب عليه " الإمام المستنصر أبو القسم أحمد بن الإمام الظاهر أمير المؤمنين " و هذا يعنى دعوة الظاهر بيبرس إلى الخلافة التى يؤمه المؤمنين فيها الخليفة المستنصر العباسي شكل (٥٠٠) .

---

(١) محمد زينهم:التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث،مرجع سبق ذكره ، ص٧٩.


(أ)


(ب)


(ج)

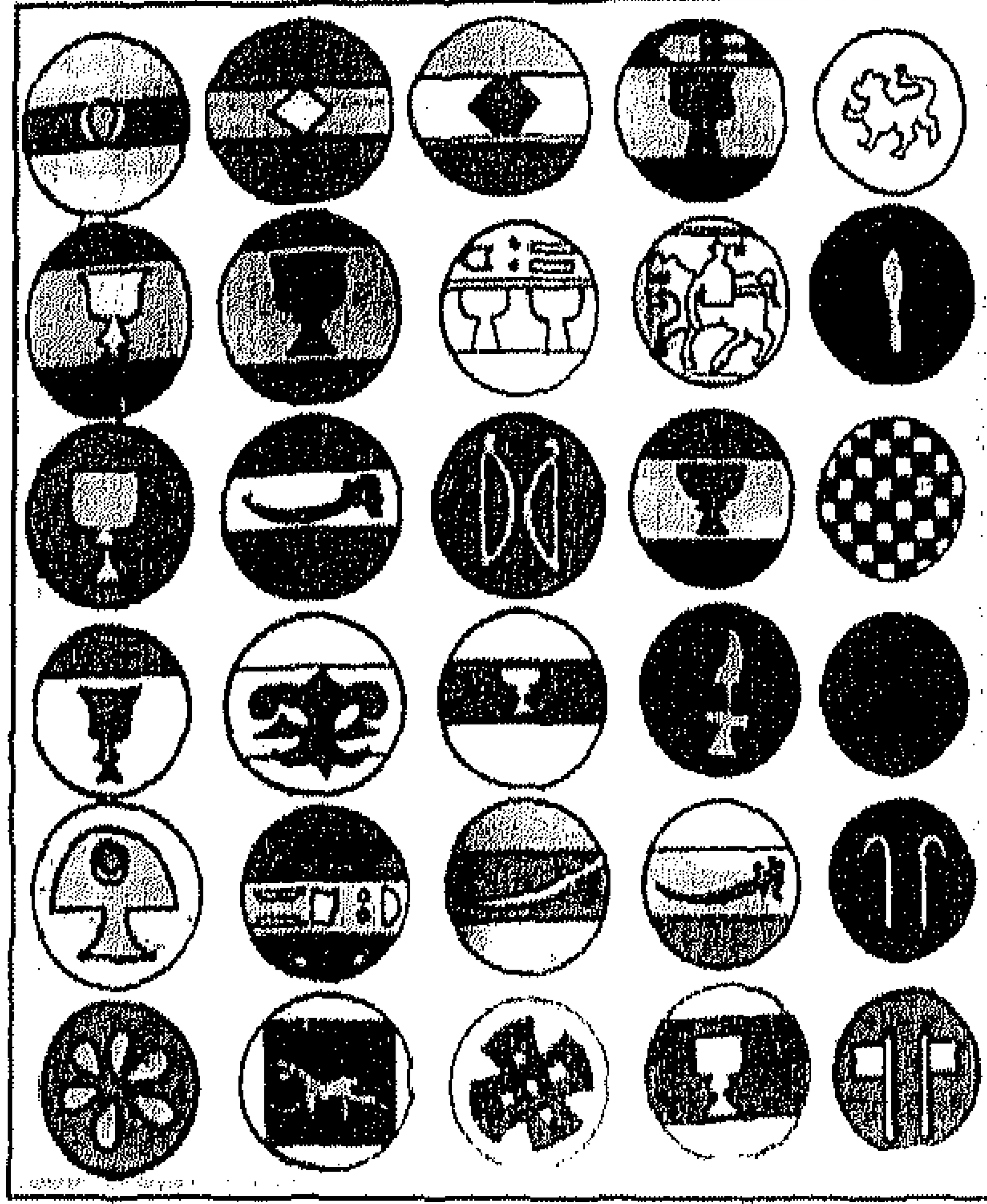
شكل (٥١٩)


(د)

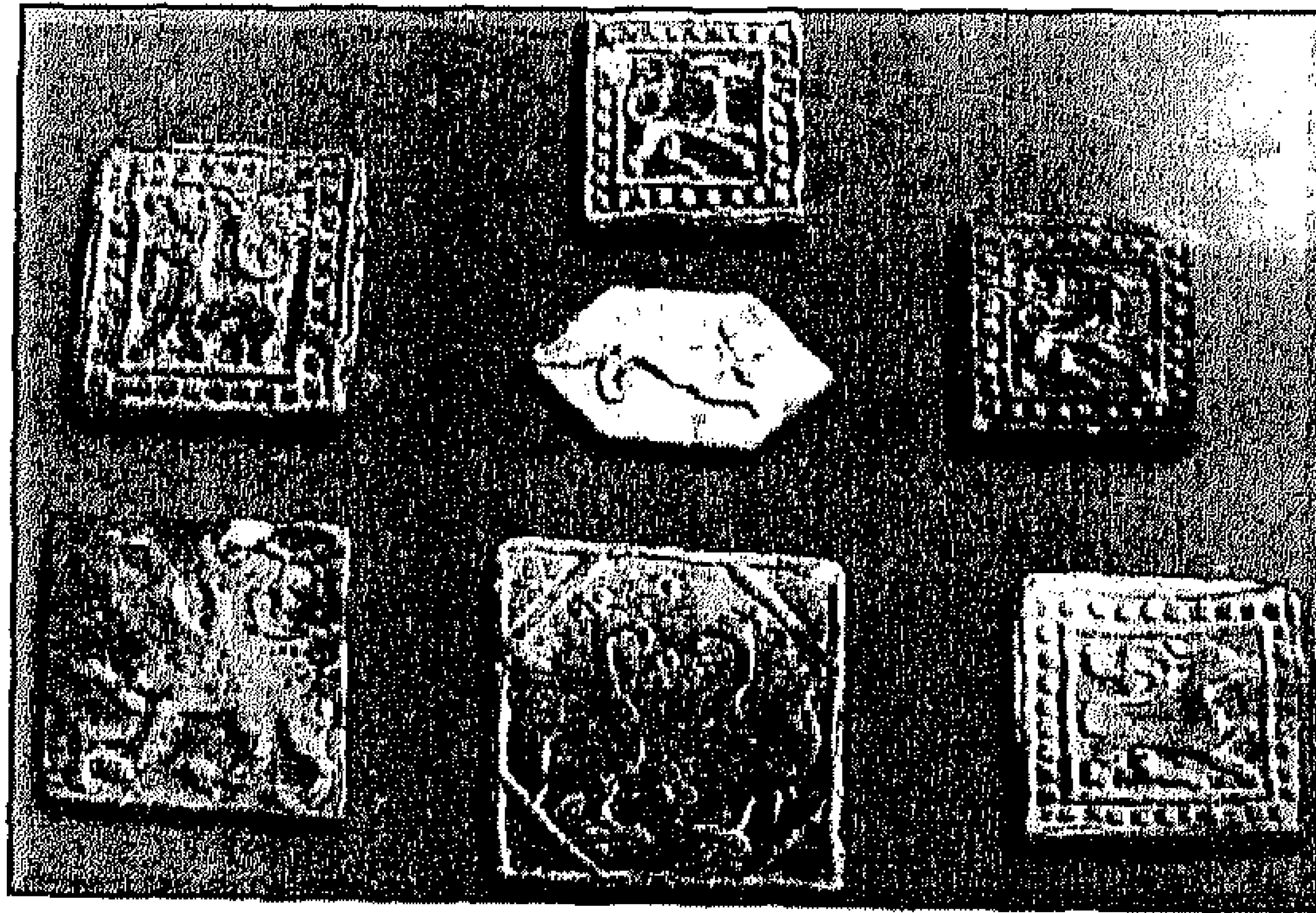
شكل (٥٢٠)
عملات ذهبية مغولية باسم نور الدين جهانكير ضربت في سنة (١٠٢٠هـ-١٦١١م)



شكل (٥٢١)
ميدالية فضية مغولية باسم شاه علم الثاني ضربت في سنة (١١٧٣ هـ ١٧٥٩م)



شكل (٥٢٢)
بعض الرنوك الإسلامية



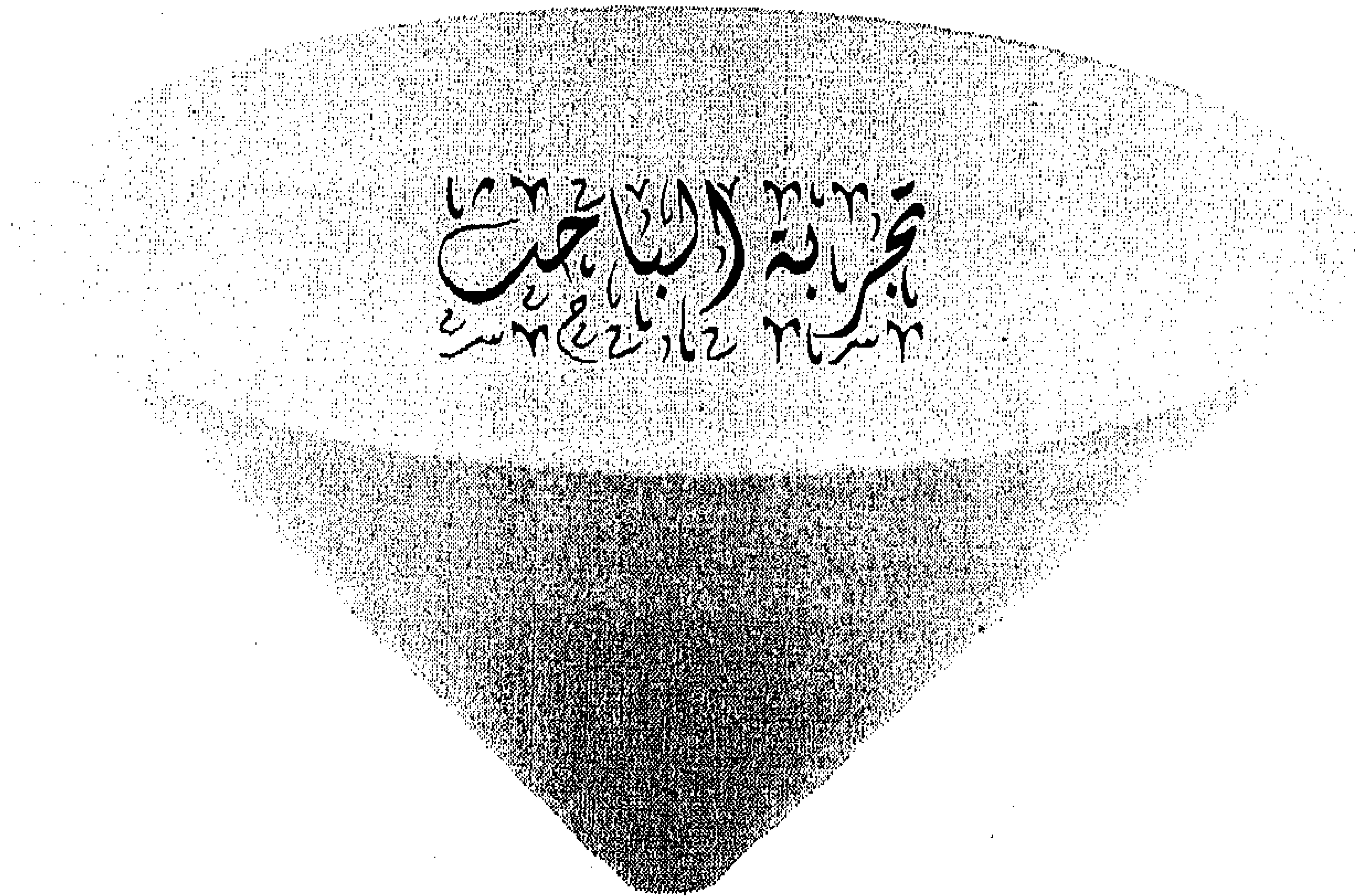
شكل (٥٢٣)
مجموعة من العلب المطعمة " نموذج من الحرف التقليدية الإسلامية"

و بتقسيم الدولة الإسلامية عقب احتلالها إلى دول مختلفة أصبح لكل دولة شعارها الخاص ، و ما يميز نقودها فشغلت وجوه عملاتها بصور ملوكها على النحو الذى سادت عليه العملات فى باقي دول العالم .

وبهذا فقد أوضحنا بأن العملات الإسلامية و الرنوك كانت تحتوى على منحوتات تشخيصية و قد تعامل بها المسلمون من بداية أيام الرسول وعهد الخلفاء الراشدين و لم يتحرج أحد من التعامل بها .

****

الفصل الثالث



تجربة الباحث

تتلخص تجربة الباحث فى عدة نقاط أهمها : الاهتمام بالجانب التعبيري من خلال الجسم الإنساني ، فيؤدى بالخط و المساحة و الكتلة و البعد النفسي والمؤدى الضمني الذى تحمله الفكرة ، كما يعتمد على البناء التشكيلي القائم على تلخيص التفاصيل و تبسيطها و اختزال الجسم البشرى وتحويره ،مع السير على النهج النمطي فى دراسة التشريح والاهتداء به فى بنائية العمل الفنى ، وأحداث التضاد فى الملمس ما بين الناعم والخشن ، ودراسة الملابس بما يعنى أن تكون نقاط أثاره جمالية ، وكذلك الاهتمام بالشكل العام للتصميم .

وقد اختار الباحث من الشكل الإنساني قيمة تتحرك فوق الأسطح النحتية البارزة أو الغائرة ، فى صعود وهبوط مع السطح دون إغفال قواعد المنظور الخاص بهذه التقنية.

وكذلك أختار الباحث مفردات الأعمال الفنية من البيئة لتتفق مع المضمون الذى يرجوه ، ويبغي من عمله التأثير على المشاهد دراميا.

وإذا طبقنا ذلك على العمل المسمى " الفتيات الثلاثة " شكل (٥٢٤) المنفذ بخامة البوليستر بمقاس (٧٠ * ٤٥ سم) فإنه استعار أشكال إنسانية قوامها ثلاثة فتيات عولجت بمطاطية شديدة فى الجسم والتبسيط فى بعض أجزاء الجسم والاهتمام بالتشريح والحركة ، و اتجاه الرؤوس الدالة عليها فى تناسق و كذلك اتجاه الأطراف الحاملة للوشاح لكل الفتيات فتحدث الإثارة اللمسية فى تشكيل طيات الوشاح ذات الكسرات الكثيرة المبسطة و الشعر الثائر ، و توزيع هذه التأثيرات اللمسية فى أكثر من منطقة حتى يشيع فى الشكل كله الحركة بالرغم من جلوس الفتيات على مسطحات مراعيا فيها المنظور و كذلك فى الخلفية .

أما الشكل العام الخارجي فيتكون الخط الممثل باتجاه الرؤوس فى هبوط من المستوى الأعلى للفتاه الجالسة على اليمين و اتجاه رأسها إلى أسفل للفتيات الأخريات أما الخط الممثل للأجسام فيأخذ شكل منحنى . و الموضوع مستوحى من البيئة الشعبية من إحدى الحمامات ، فنجد فيه ثلاثة فتيات جالسات تتحدثن .

أما فى لوحة " أطفال الحجارة " شكل (٥٢٥) المنفذة من البوليستر ، نحت بارز سلويت بمقاس (١٢٠ *١٢٠سم تقريباً) .

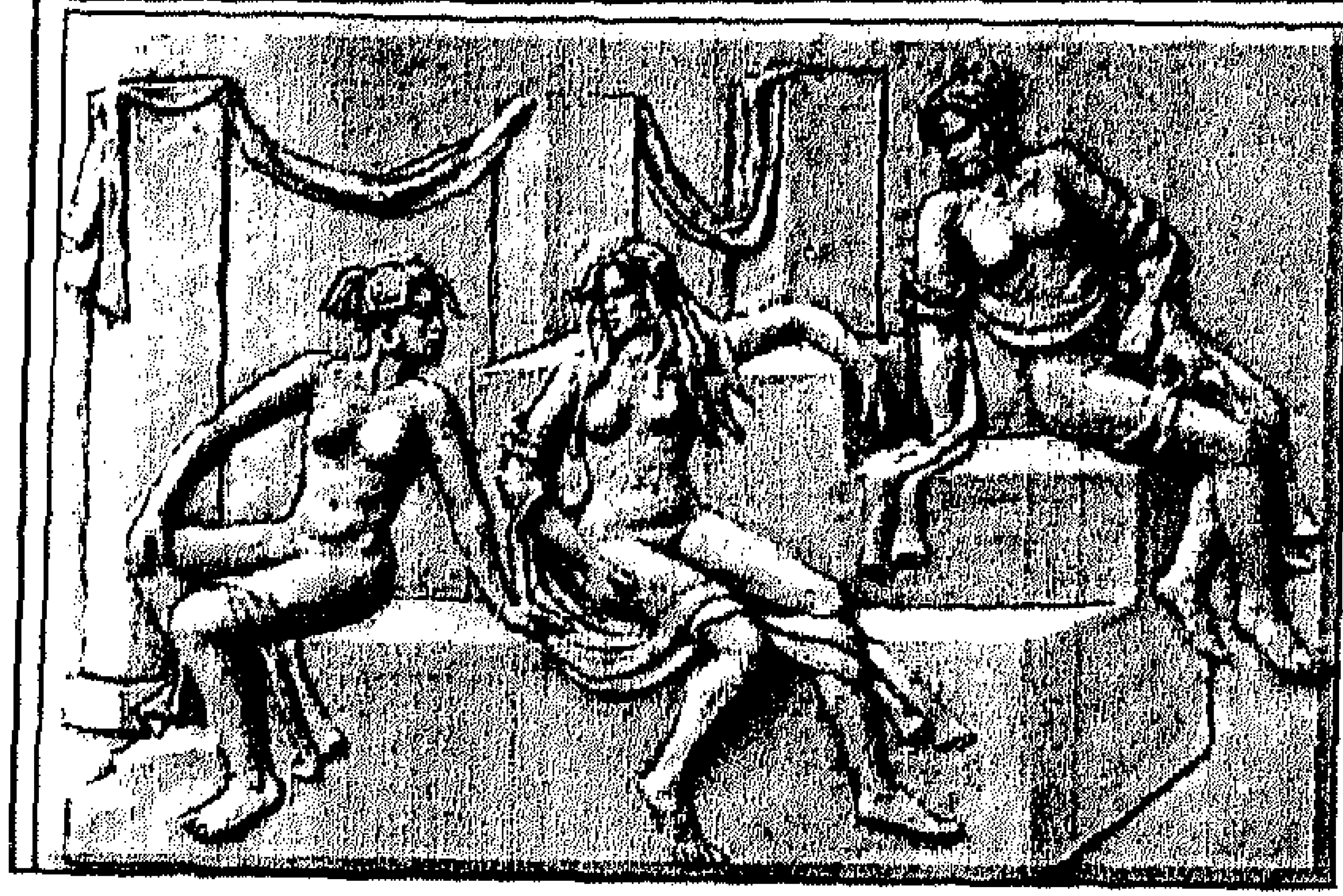
هذه اللوحة تصور موضوع تاريخي ، فقد شخّص الباحث فلسطين على شكل رجل فلسطيني يرتدى العمامة الخاصة بهم و يحمل فى يده اليمنى الحجارة و هى رمز المقاومة عند الفلسطينيون ، وفى الخلفية مشهد من أرض فلسطين حيث نرى المسجد الأقصى و كنيسة القيامة ، ونجد أن الرجل الفلسطيني يحتضن المسجد بيده اليسرى . كذلك باللوحة مشهد من الحرب ، فبينما يكون الإسرائيلي يمسك مدفعه و يختبئ خلف سور لحمايته نجد فى الجهة الأخرى الأم الثكلى على طفلها

الشهيد ، و منظر أخر لأطفال الحجارة الذين لم يعثروا على أحجار فاستخدموا الطوب الكبير ليكسروه ليحصلوا على الحجارة المطلوبة للدفاع عن أرضهم . وكذلك فقد مثل الباحث منظر لم ينسى فى تاريخ فلسطين و هو الشهيد محمد الدرة وهو منظر واقعي لهذه الحادثة .
أما شخص فلسطين ، فالوجه بسيط مع المبالغة فى حدة الخطوط الموصلة من الأنف إلى الفم ابتغاء جعله يبدو رمزاً . ويظهر على الوجوه الأخرى التعبيرات المراد توصيلها للمشاهد . وقد أهتم الباحث إظهار بعض التفاصيل المراد التعبير بها و تبسيط الأجزاء الأخرى و تحوير الكتل المكونة للجسم و عضلاته بتصرف مقصود و ذلك لإكساب العمل طاقة تعبيرية تتخلل العمل كله دون اصطدام بالقوانين التشريحية أو الارتباط بالطبيعة بكل دقائقها .

وهناك عمل أخر يسمى " التعمير" شكل (٥٢٦) وهو نحت بارز من البوليستر بمقاس (١٢٠ *٨٠ سم) ، حيث جمع فيه الباحث بين عناصر عديدة من البشر و الآلات الصناعية و الزراعية فى مزج و تداخل بين هذه المكونات فى تكوين يجمع أيضاً بين الهندسية و العضوية . و كذلك تمثيل مصر بحجم كبير على شكل امرأة بزي فرعوني وتمسك فى يدها مفتاح الحياة الفرعونى.
فقد حاول الباحث تمثيل الأيدي العاملة فى مصر فمثل الصناع على الشمال ، والزراع على يمين اللوحة ، مع إضافة الرموز المعمارية التى يعبر فوقها البشر فى شكل تصاعدي ، وكل عناصر التكوين على خطوط أفقية متراصة فوق بعضها ، فقد خضعت للتأثير المصرى القديم ، فالأشخاص يقفون جميعاً فوق خط الأرض . أما العناصر المعمارية و البنيات و هياكل الأوناش بمثابة إطار حدد التكوين من الجانبين ومن أعلى اللوحة بما يؤكد أهميتها التى يقصدها الباحث .

وقد أهتم الباحث بعمل تصميم و شعار لمصر شكل (٥٢٧) يحتوى على عدة رموز مختلفة منها الصبى و الصبية فلا فرق بينهم فهم بحجم متساوى و كذلك رمز الهلال و الصليب للتعبير عن الوحدة بين المسيحيين و المسلمين و يظهر شكل " القلب " ليرمز إلى الحب و كذلك الطائر الذى يعبر عن السلام و إطار اللوحة ينتهى فى أطرافه بشكل نبات البردى يعبر عن مصر القديمة .

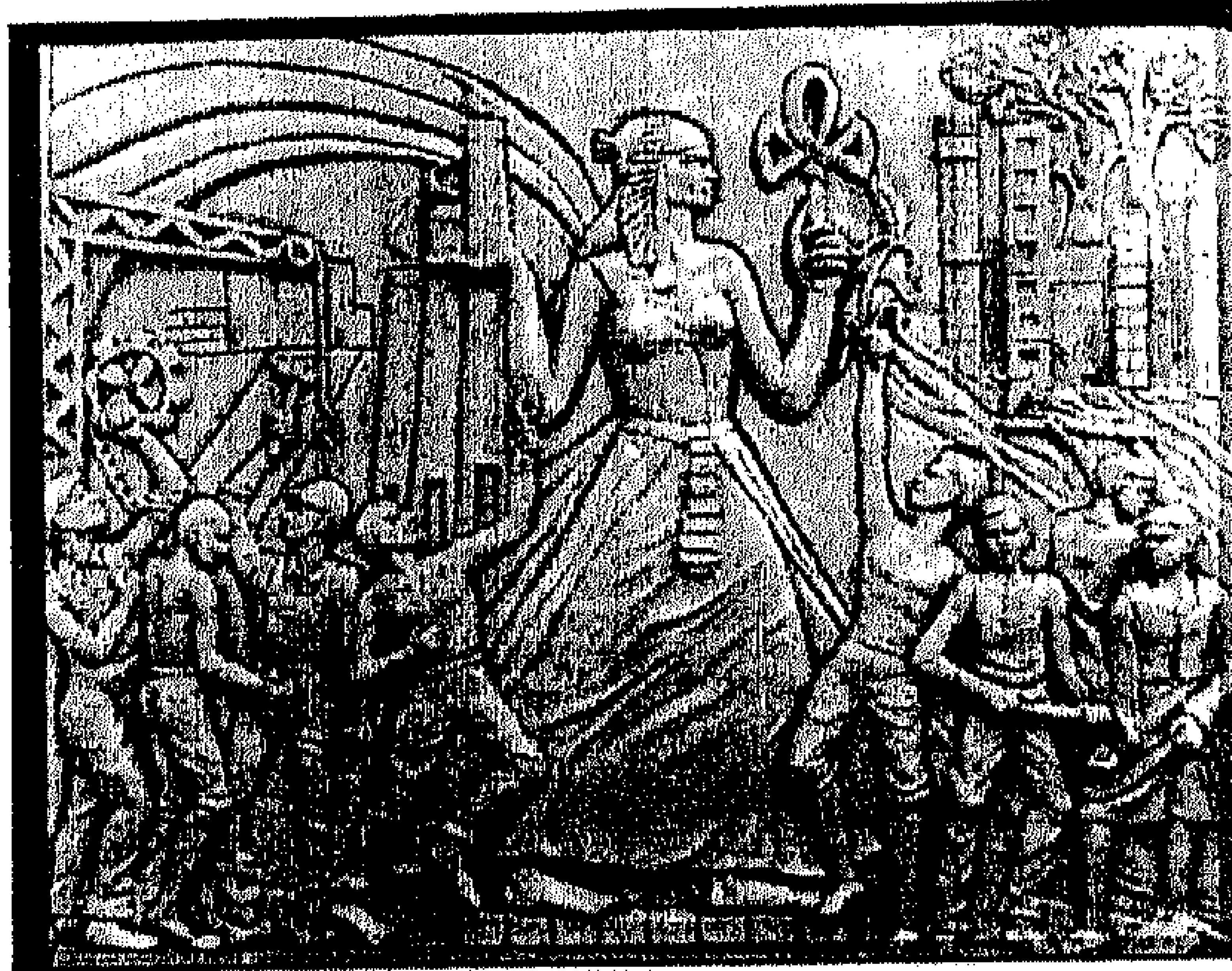
وقد قدم الباحث عمل آخر يمثل ميدالية تخص نقابة الفنانين التشكيليين شكل (٥٢٨) منفذ بخامة البوليستر وهو نحت بارز لامرأة جالسة تشير بيدها إلى الأدوات الفنية ، وقد أهتم الباحث هنا بالتشريح ، وأضاف فى التكوين بعض العناصر كوشاح المرأة ، وزخرفة نهايات شعرها ، ونهايات الأدوات الفنية ليضفى على العمل الحركة .



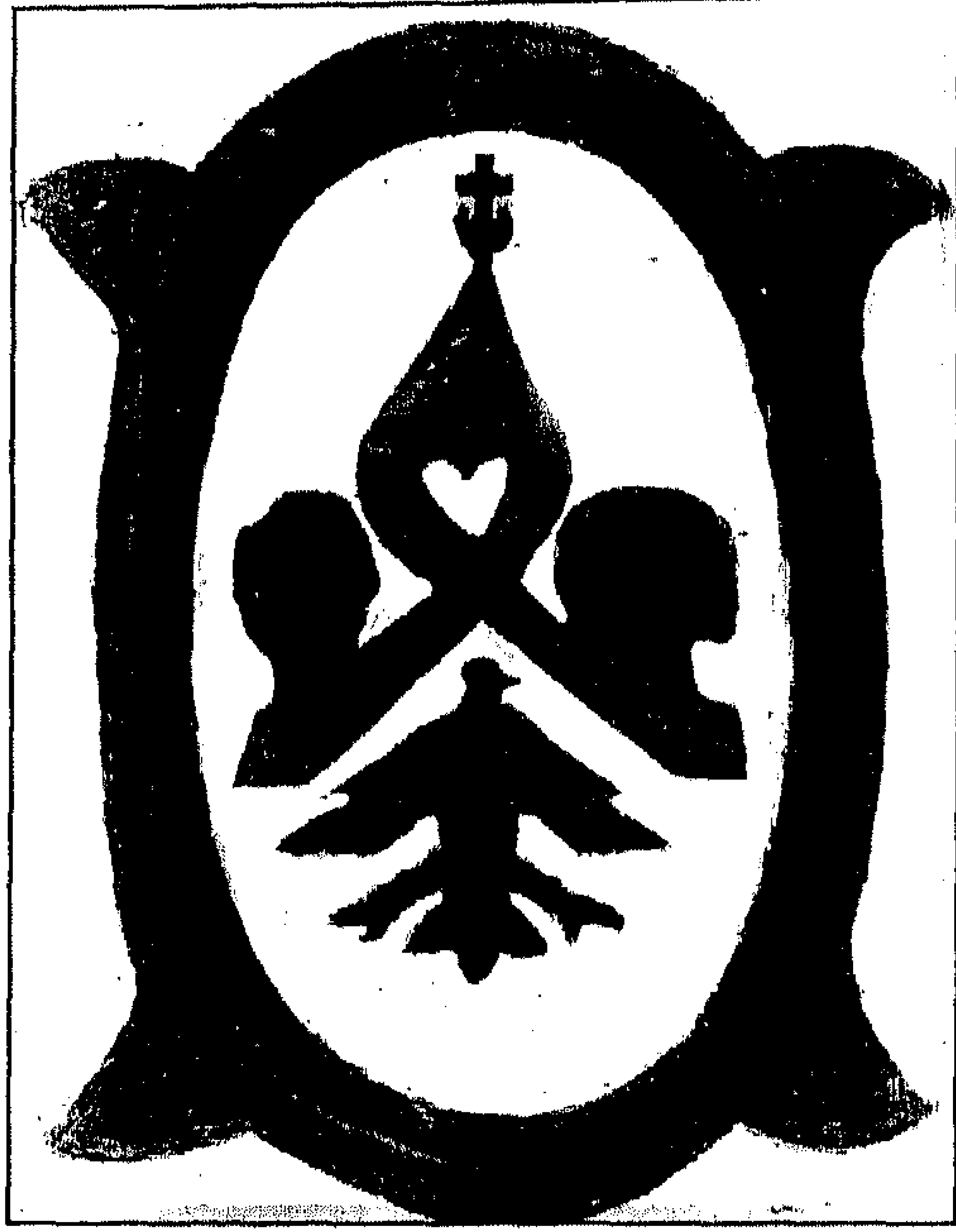
شكل (٥٢٤)
نحت بارز " الفتيات الثلاثة" - منفذ بخامة البوليستر

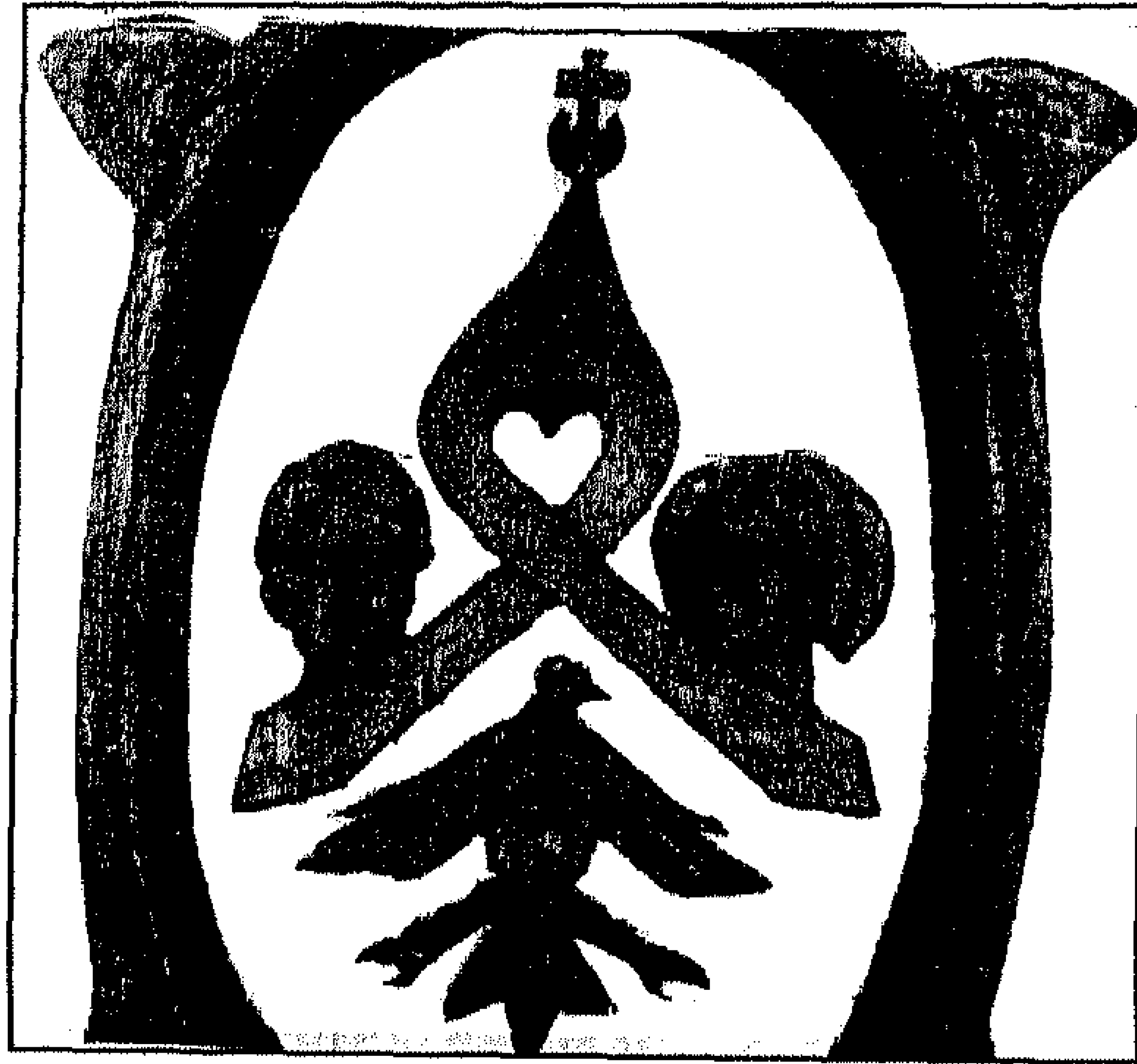


شكل (٥٢٥)
نحت بارز " أطفال الحجارة" - منفذ بخامة البوليستر



شكل (٥٢٦)
نحت بارز "التعمير" - منفذ بخامة البوليستر





شكل (٥٢٧)
شعار مصر - منفذ بخامة البوليستر



شكل (٥٢٨)
ميدالية تخص نقابة الفنانين التشكيليين- منفذة بخامة البوليستر

وهناك تكوين من النحت البارز السلويت شكل (٥٢٩) لتكوين هندسى مجرد بمقاس (١٢٠ *٧٠ سم) يربط بعض الأشكال الهندسية والخطوط المتعرجة . فيُظهر الباحث فى هذا التكوين مستويات النحت من الغائر و البارز و شديد البروز و علاقاتها ببعض وما تحدثه من تأثير بالظل و النور . وكذلك فقد جمع الباحث بين المسطحات الناعمة والخشنة لإظهار هذا التأثير أيضا.

و أيضاً من الموضوعات التى مثلها الباحث الأمومة شكل (٥٣٠) وهى بمقاس (٤٥ *٣٠سم) وقد مثل الباحث الأم وهى تداعب الطفل المدلل من يديه ورأسه . وقد وضع الطفل والأم على خط أرضية واحد ، وقد مثل الباحث الأم شبه عارية لإظهار الجمال الأنثوي ، وقد ظهر فى هذا العمل الاهتمام بالنسب التشريحية مع تحريك الوشاح ليغطى عورة الأم ويتسم التكوين بالليونة والحركة .

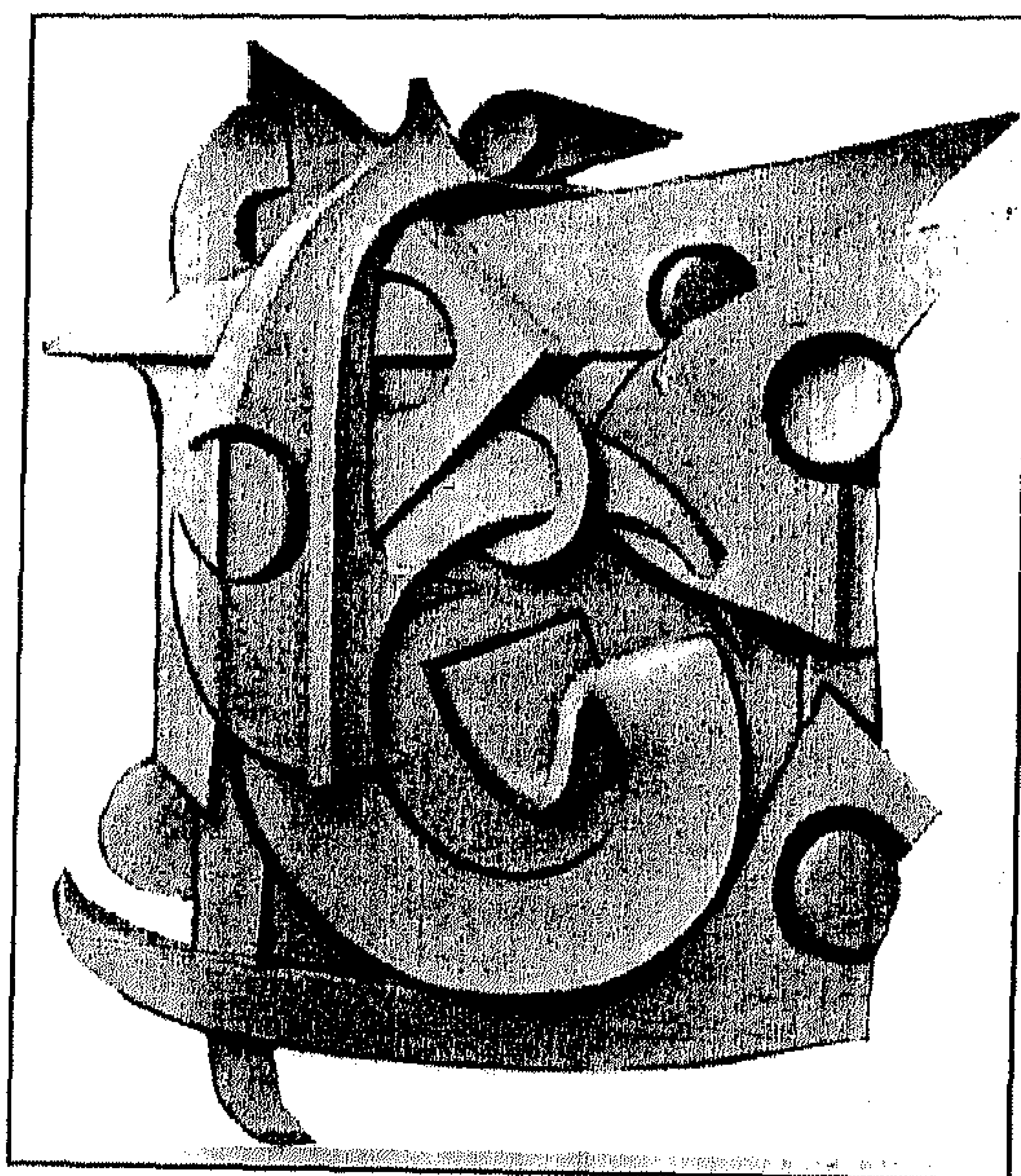
وفى العمل النحتى المسمى " الجزعبلات " شكل (٥٣١) ، و المنفذ بالنحت البارز فى خامة البوليستر بمقاس (٢,٦٠ م *١,٦٠ م تقريباً) ، وهو عن موضوع الخزعبلات فى مصر كالزار ، و السحر و الشعوذة ، و عبدة الشيطان التى ظهرت فى مصر مؤخراً.
وهذا الموضوع من الموضوعات التى تعبر عن الروح الشعبية من خلال الموروث الثقافى و إظهار العادات القديمة و كذلك الحديثة .
فقد قسمت اللوحة بهذه الموضوعات الثلاثة . و يظهر أعلى اللوحة شخص يمثل الشيطان الذى هو سبب هذه الأعمال الشيطانية وهو المسيطر عليها وقد مثله الباحث يضع يده المسيطرة على هؤلاء الأشخاص ، و اليد الأخرى وراء رأسه للتعبير عن وضع الفرحة و السعادة فى البشر الذين أغواهم ، وكذلك يظهر فى تعبيرات وجهه أيضاً.
أما الأشخاص الأخرى فقد حاول الباحث التقاط أوضاع واقعية ليمثلها . وقد أهتم أيضاً بالتشريح و تعبيرات الوجوه ، أما الملابس فقد حاول تبسيطها ، وهم جميعاً فى إيقاع متناسب وترديد فى الخطوط فمنهم الواقف ومنهم الجالس .
وقد لجأ الباحث كما ذكرنا إلى تأكيد الظل و النور عن طريق عمق الخطوط ، كما استخدمت التفاصيل الدقيقة لتحقيق قيمة دراسية عالية إلى جانب كونها قيمة تثرى مناطق الظل و النور فى اللوحة . ويؤدى تدرج البروزات فى اللوحة إلى ملمسية ديناميكية و التعارضات الموجودة فى التدريج فى البروز موزعة إيقاعياً لإيجاد التناغم و التعادل الذى يمنع رتابة التدريج فى البروز بالإضافة إلى استخدام النقلات الواضحة القوية لتأكيد الشكل .
وقد قسمت اللوحة إلى الثلاث موضوعات ، فعلى الشمال نجد موضوع عبدة الشيطان فنجد مجموعة من الشباب فى أوضاع كثيرة منها أوضاع جنسية ورقص وموسيقى . أما الجزء الأوسط فنجد كودية الزار ومجوعة من النساء و السيدة

التى يعمل لها هذا الزار و كذلك رجلان أحدهما يمسك صجات و الأخر يضرب على الدف. أما الموضوع الذى يمثل المنطقة الثالثة على يمين اللوحة فيتمثل فى الساحر "صانع الأعمال" وفتاتين على جانبيه، وخلفه سيدة تقف حاملة مبخرة.

أما عن العمل المسمى" الأرجوحة " شكل(٥٣٢)، بمقاس(١٠٠*٦٠سم) وهذا العمل رمزي ، فقد مثل الأرجوحة رمزاً عن الدنيا و الأشخاص الموجودين بها ما هم إلا رموز لبعض الشخصيات فمنهم الذى يقاوم بشدة وعنف ومنهم المستكين الخائف الجالس و قد أظهر الباحث شكل الفتاة فى النهاية لإيضاح دور المرأة البارزة فى المجتمع و التى تقاوم هى الأخرى خلف الرجال و بمساعدتهم .
وقد أهتم الباحث بالتشريح و تبسيط بعض الأجزاء وقد ظهر فى التكوين مزج بين الهندسية الواضحة فى شكل الأرجوحة ، و العضوية الواضحة فى شكل الأشخاص مع كسر السميترية فى اللوحة و تحريك الأوجه فى اتجاهات للترديد و كسر جمود التصميم .

و قد قدم الباحث عمل أخر باسم الخيول شكل (٥٣٣) منفذ بخامة البوليستر و هو نحت بارز خفيف البروز بمقاس (٤٠ *٧٠ سم) ، يمثل ثلاثة من الخيول في وضع حركة ، و في التكوين اهتمام بحركة الخيول مع الالتزام بالتشريح الخاص بجسم الحصان .
و قد أعطي الباحث للمشاهد الإحساس بالتناغم و الإيقاع بحركة الخيول، واتجاههم و اتجاه رؤوسهم و كذلك حركة الأرجل و الشعر المنسدل على جسم الحصان بما يؤكد التناغم و الإيقاع ، و قد اتجه الباحث إلى التكوين المنحني من على خط الأرض .

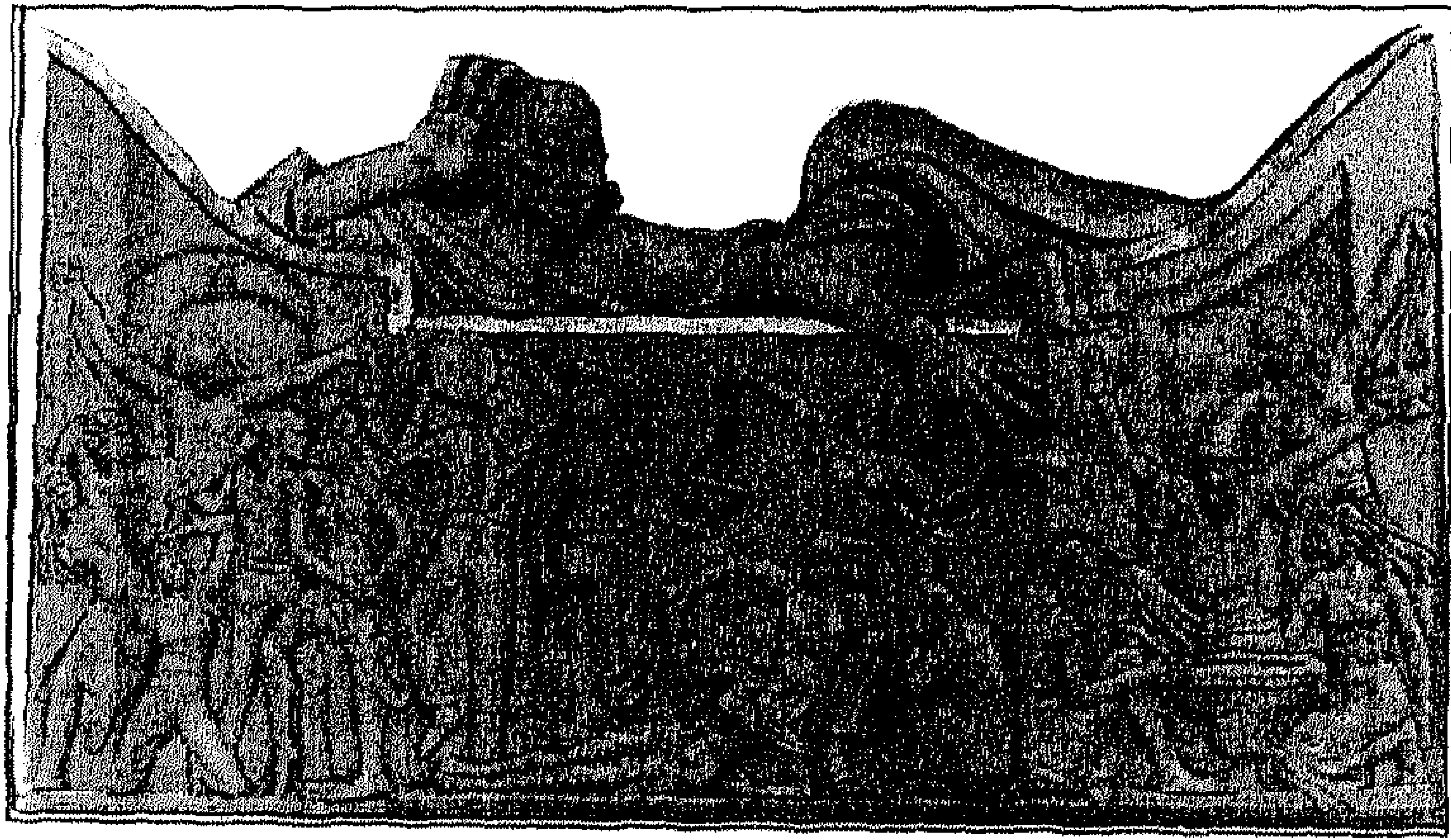
****



شكل (٥٢٩)
نحت بارز سلويت لتكوين هندسي مجرد - منفذ بخامة البوليستر



شكل (٥٣٠)
نحت بارز سلويت "الأمومة" - منفذ بخامة الجبس



شكل (٥٣١)
نحت بارز سلويت "الجزعبلات" - منفذ بخامة البوليستر







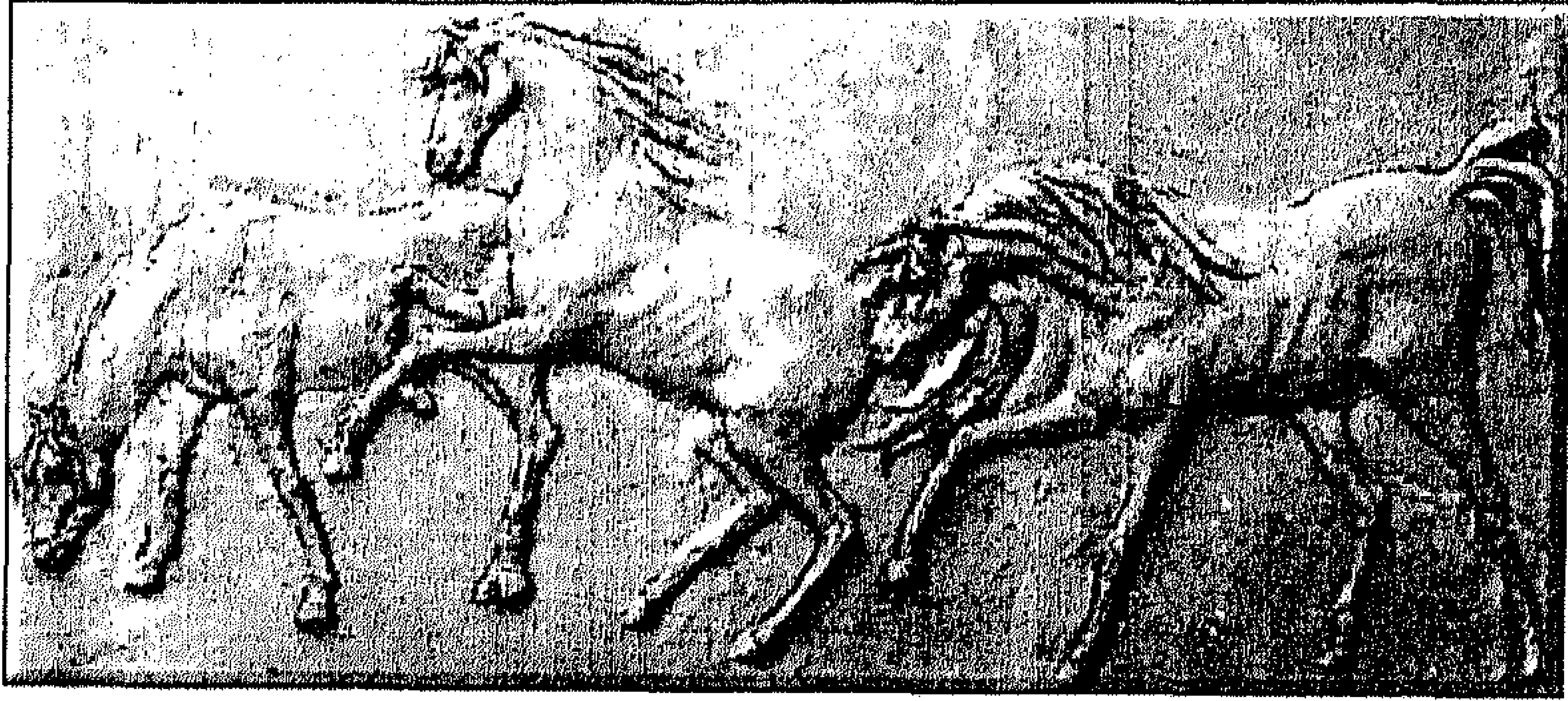
تفصيلات من الشكل السابق







شكل (٥٣٢)
نحت بارز " الأرجوحة" - منفذ بخامة البوليستر



شكل (٥٣٣)
نحت بارز " الخيول" - منفذ بخامة الجبس

مراجع الرسالة

أولاً : المراجع باللغة العربية :-

١- إبراهيم بن الحسين العلوي : الفن العربي المعاصر" مجموعة متحف معهد العالم العربي " .
٢- إبراهيم مصطفى – أحمد حسن الزيات – وآخرون : المعجم الوسيط ، دار الدعوة استانبول - تركيا ، سنة ١٩٨٩ .
٣- ابن منظور : لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
٤- أبو صالح الألفي : الموجز فى تاريخ الفن العام ، دار نهضة مصر للطبع والنشر – الفجالة – القاهرة ، ص ١٣٧ .
٥- أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي ، طبعة ثالثة ، دار المعارف بالقاهرة .
٦- أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي " أصوله فلسفته مدارسه " ، دار المعارف ، لبنان ، الطبعة الثانية .
٧- أحمد رجب محمد على : المسجد الحرام بمكة المكرمة ورسومه فى الفن الإسلامي ، الطبعة الأولى ، الدار المصرية اللبنانية ، بدون تاريخ .
٨- إسماعيل الفاروقى : الإسلام والفن ، ترجمة : وفاء إبراهيم ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، سنة ١٩٩٩م .
٩- القرطبي(الجامع لأحكام القرآن)، ج٤،طبعة دار الكتب المصرية،القاهرة .
١٠- الكتاب المقدس : "أي كتب العهد القديم و الجديد" ، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.
١١- المعلم بطرس البستاني : محيط المحيط – قاموس مطول للغة العربية ، مكتبة لبنان،ناشرون، ساحة رياض الصلح - بيروت .
١٢- المنجد فى اللغة والأعلام: دار المشرق ، بيروت - لبنان، ١٩٩٤ .
١٣- بدر الدين أبو غازي : الطابع القومي لفنوننا المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٨ م .
١٤- بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية ، منشورات المعهد الفرنسى بالقاهرة ، سنة ١٩٥٢م .
١٥- توفيق عبد الجواد : تاريخ العمارة - ٢ - " العصور المتوسطة والأوروبية و الإسلامية " المطبعة الفنية الحديثة ، ١٩٦٩م .
١٦- ثروت عكاشة : التصوير الإسلامي – الديني و العربي ، المؤسسة العربية للدارسات والنشر- اليونسكو ، سنة ١٩٧٧م ، طبعة أولى .
١٧- ثروت عكاشة:الفن و الحياة ، دار النشر،الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
١٨- ثروت عكاشة : معراج نامة " أثر إسلامي مصور " – دراسة ونص ، الطبعة الأولى ، دار المستقبل العربي مصر الجديدة ، سنة ١٩٨٧م .

١٩- جمال الكاشف : بانوراما الفن التشكيلي، دار الطلائع ، بدون تاريخ .
٢٠- جمال عبد الرحيم إبراهيم : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصرين الأيوبي والمملوكي ، دار الكتب ، سنة ٢٠٠٠ .
٢١- جمال محمد محرز: معرض الفن الإسلامي، دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٩.
٢٢- جودت جبرة: المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة ، مع إسهامات لأتوني ألكوك ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٩.
٢٣- حسن الباشا : مدخل إلى الآثار الإسلامية ، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعى ، سنة ١٩٩٠م .
٢٤- حسن حماد : دراسات فى النقد الفنى و علم الجمال ، ظافر للطباعة ، الزقازيق – المنتزه – ١٩٨٩ .
٢٥- حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر – الجزء الأول – الطبعة الأولى ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٤ .
٢٦- حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، الجزء الثاني ، دار الفكر العربي .
٢٧- حسن محمود الشافعي : العملة وتاريخها،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٨- حشمت مسيحة : الآثار القبطية،الجزء الثالث،معهد الدراسات القبطية بالقاهرة ١٩٨٤.
٢٩- حكمت محمد بركات : جماليات الفنون القبطية ، عالم الكتب سنة ١٩٩٩ م
٣٠- داود عبده داود : محيط الفنون -١- الفنون التشكيلية " الفن البيزنطى" – دار المعارف بمصر .
٣١- رمضان بسطاويسى محمد غانم : فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع .
٣٢- رؤوف حبيب : الأثر المصري القديم فى الفن القبطى ، دار المحبة بالقاهرة ، سنة ١٩٨٢.
٣٣- زاهى حواس: المجلس الأعلى للآثار- متحف الآثار، مكتبة الإسكندرية ، الشركة المتحدة للطباعة والنشر و التوزيع ، سنة ٢٠٠٢ م.
٣٤- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، الطابعة الرابعة ، سنة ١٩٦٧ م .
٣٥- زكريا إبراهيم : مشكلة الفن " مشكلات فلسفية " ج ٣ ، مكتبة مصر - القاهرة .

٣٦- زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية و التصاوير الإسلامية ، المجلد الأول ، دار الرائد العربى،بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩١٨ م
٣٧- زكي محمد حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس ، مج ٦ ، دار الرائد العربى ، بيروت – لبنان ، سنة (١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م) .
٣٨- زكي محمد حسن : " الصين وفنون الإسلام " ، مج ٩ ، دار الرائد العربى ، بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
٣٩- زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامي ، مج ٥ ، دار الرائد العربى – بيروت ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
٤٠- زكي محمد حسن : الفن الإسلامي فى مصر " من الفتح العربى إلى نهاية العصر الطولونى " دار الرائد العربى " مج ٢، بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
٤١- زكي محمد حسن : فى الفنون الإسلامية، مج ٧ ، دار الرائد العربى ، بيروت – لبنان ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
٤٢- زكي محمد حسن : فنون الإسلام ، مج ٣ ، دار الرائد العربي ، بيروت – لبنان ١٤٠١ هـ -١٩٨١ م.
٤٣- زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين ، دار الآثار العربية ، دار الكتب المصرية – القاهرة ١٩٣٧ م.
٤٤- زكي محمد حسن : معرض الاثار القبطية ، ديسمبر ١٩٩٤ م .
٤٥- سامي رزق بشاى ، فاروق وجدى إبراهيم، محمد عبد الفتاح عبد المجيد: تاريخ الزخرفة ، مطابع الشروق – القاهرة ، سنة ٢٠٠٠ – ٢٠٠١ .
٤٦- سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٦م.
٤٧- سعاد ماهر محمد : الفن القبطى ، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والوسائل التعليمية ، القاهرة ، سنة ١٩٧٧ م.
٤٨- سعاد ماهر محمد ، و آخرون : القاهرة فى ألف عام (٩٦٩ – ١٩٦٩) دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر- وزارة الثقافة .
٤٩- سعد الخادم : معالم فنوننا الشعبية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، سنة ١٩٦١ م .
٥٠- سمير الصايغ : الفن الإسلامي " قراءه تأملية في فلسفته و خصائصه الجمالية " ، دار المعارف ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ، سنة ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨ م .
٥١- سيدة إسماعيل كاشف : علاقة الصين بديار الإسلام ، مجلة كلية الآثار – جامعة القاهرة ، العدد ١ ، سنة ١٩٧٦ م.

٥٢- شاكر لعيبى:الفن الإسلامي والمسيحية العربية" دور المسيحيين العرب فى تكوين الفن الإسلامي، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠١م.

٥٣- صالح رضا : ملامح وقضايا فى الفن التشكيلي المعاصر،الألف كتاب (الثانى) -٩١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥٤- صبحي الشارونى : فنون الحضارات الكبرى ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٩٦.

٥٥- صبرى أبو الخير سليم : تاريخ مصر فى العصر البيزنطي ، الطبعة الثانية ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، ٢٠٠١.

٥٦- عبد الرحمن فهمي: النقود العربية ماضيها و حاضرها، المكتبة الثقافية، القاهرة ، سنة ١٩٦٤م.

٥٧- عبد الغني الشال : عروسة المولد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، سنة ١٩٦٧ م .

٥٨- عبد الغفار محمد عزيز ، عمارة نجيب ، حسن حسين الهوارى : الدين والإنسان "دراسات فى الاديان و المذاهب القديمة" ، الفاروق الحديثة للطباعة و النشر – حدائق شبرا ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .

٥٩- عبد المحسن الخشاب : مجلة السياحة المصرية – العدد٢٢ .

٦٠- عز الدين إسماعيل:الفن والإنسان،دار القلم ، بيروت- لبنان،بدون تاريخ.

٦١- عزت زكى حامد قادوس: تاريخ عام الفنون ، الإسكندرية – مطبعة الحضرى ، سنة ٢٠٠٣م .

٦٢- عزت زكى حامد قادوس و محمد عبد الفتاح السيد :الآثار والفنون القبطية ، الطبعة الأولى ، الاسكندر يه ٢٠٠٠.

٦٣- عزت زكى حامد قادوس و الدكتور/ محمد عبد الفتاح السيد " الآثار القبطية و البيزنطية الإسكندرية مطبعة الحضري ٢٠٠٢.

٦٤- عفيف بهنسى : الفن الإسلامى ، دار طلاس للدراسات و الترجمة والنشر، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٨٦.

٦٥- عفيف بهنسى : الفن الحديث فى البلاد العربية ، دار الجنوب للنشر ، اليونسكو ، سنة ١٩٨٠.

٦٦- كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية فى مصر،الهيئة العامة للكتب والأجهزة العالمية ، مطبعة جامعة القاهرة-١٩٧٠م .

٦٧- كمال الدين سامح : العمارة فى صدر الإسلام ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، مطبعة مصر ، سنة ١٩٦٤ .

٦٨- متى المسكين : " راهب " حياة الصلاة الأرثوذكسية، طبعة ثالثة ، سنة ١٩٨٩م .

٦٩- محسن محمد عطية : غاية الفن " دراسة فلسفية نقدية " ، دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٩١.
٧٠- محمد توفيق جاد – وسيلي حبيب أمرهم : تاريخ الزخرفة ، وزارة التربية والتعليم ، بدون تاريخ.
٧١- محمد حسين هيكل : حياة محمد ، الجزء الثاني ، دار الكتب المصرية ، سنة ١٩٥٤ م .
٧٢- محمد حماد: الفنون والطرز القبطية،دار المعارف بالقاهرة،سنة ١٩٥٢.
٧٣- محمد زينهم:التواصل الحضاري للفن الإسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث،الطبعة الأولى،مطابع الأهرام التجارية- قليوب- مصر ،مطبوعات بريزم الثقافية ٢٠٠١م.
٧٤- محمد عبد العزيز مرزوق: الفن المصرى الإسلامي،دار المعارف بمصر-١٩٥٥م.
٧٥- محمد عبد الواحد حجازى : فلسفة الفنون فى الإسلام ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، سنة ١٩٩٩ م .
٧٦- محمد عمارة : الإسلام والفنون الجميلة ، دار الشروق ، الطبعة الأولى، سنة ١٤١١هـ - ١٩٩١ م .
٧٧- مختار العطار : آفاق الفن الإسلامى " نظرة بعين الطائر " ، دار المعارف ، سنة ٢٠٠١ .
٧٨- الأعمال الكامله للإمام محمد عبده ، ج ٢، " دراسة وتحقيق : محمد عمارة، طبعة بيروت ، سنة ١٩٧٢م .
٧٩- مراد كامل : حضارة مصر فى العصر القبطى ، مطبعة دار العالم العربى بالظاهر، القاهرة ١٩٦٢.
٨٠- مرقص سميكة : دليل المتحف القبطي ، الجزء الأول ، سنة ١٩٣٥م .
٨١- مقدمة تحقيق الأحكام فى تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضى والإمام ، طبعة حلب ، سنة ١٩٦٧م.
٨٢- مصطفى عبدالله شيحة : دراسات فى العمارة والفنون القبطية ، هيئة الآثار المصرية – القاهرة ، سنة ١٩٨٨م .
٨٣- مصطفى عبده : النحت و التصوير بين الإباحة و التحريم، مكتبة مدبولي – القاهرة الطبعة الثانية سنة ١٩٩٩ م.
٨٤- نجيب ميخائيل إبراهيم : محيط الفنون ١ ، الفنون التشكيلية " مصر والشرق الأدنى القديم من فجر التاريخ حتى عصر الاسكندر ،دار المعارف بمصر- كورنيش النيل القاهرة.
٨٥- نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط و العالم القديم – الطبعة السادسة ، دار المعارف ، القاهرة سنة ١٩٩١ م.

٨٦- نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط " فى الفترات الهيللينستية – المسيحية – الساسانية " ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، سنة ١٩٩١ م .

٨٧- نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، سنة ١٩٩٢ م .

٨٨- هنري رياض : محيط الفنون ١ . الفنون التشكيلية ، " الفن اليوناني حتى أخر العصر الهيللينستى" .

٨٩- وزارة الثقافة ، هيئة الأثار المصرية – مطبعة مركز تسجيل الأثار المصرية- المتحف القبطى .

٩٠- ياقوت الحموي : معجم البلدان ، ج١ .

٩١- يوساب السرياني : الفن القبطى ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٩٥م ، مطبعة الأنبا رويس العباسية الأوفست .

٩٢- يوسف القرضاوى : الحلال و الحرام فى الإسلام ،طبعة وزارة المعارف – السعودية ، سنة ١٩٧٨.

ثانياً : المراجع المترجمة للغة العربية :-

٩٣- إدوارد جيبون : " إضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها " ، الجزء الثانى ، ترجمة : محمد سليم سالم ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٧م .

٩٤- إدوارد جيبون : اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها ، الجزء الثالث ، ترجمة : محمد سليم سالم ، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٧م .

٩٥- أرنولد هاوزر : الفن و المجتمع عبر التاريخ، الجزء الأول ، ترجمة : فؤاد زكريا .

٩٦- الكسندر شارف:تاريخ مصر" من فجر التاريخ حتى إنشاء مدينة الإسكندرية "، ترجمة: عبد المنعم أبو بكر، راجعه: مراد كامل ، القاهرة، مطبعة أطلس، بدون تاريخ نشر.

٩٧- الكسندر كرافتشوك : " الوثنية و المسيحية " مرحلة الصراع الحاسمة وإيقاف الأولمبيادات فى العصر القديم عام ٣٩٣ " ، ترجمة : كابرو لحدو .

٩٨- بربارة و اترسون: أقباط مصر ، ترجمة – إبراهيم سلامة إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ .

٩٩- توماس مونرو:- التطور فى الفنون ، ترجمة : محمد على أبو دره ، لويس إسكندر جرجس ، عبد العزيز توفيق جاويد ، الجزء الثاني ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ .

١٠٠- جيروم ستولينز : النقد الفنى "دراسة جمالية و فلسفية" ، ترجمة د.فؤاد زكريا .الهيئة العامة للكتاب الطبعة الثانية سنة ١٩٨١ .

١٠١- جودت جبرة : مع اسهامات لأنتوني الكوك ، المتحف القبطي و كنائس القاهرة القديمة ، ترجمة : وجدي رزق غالي ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، دار نوبار للطباعة-القاهرة ، سنة ١٩٩٩ .

١٠٢- جومار : وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل ، ترجمة : أيمن فؤاد سعيد ، مكتبة الخانجى ، القاهرة سنة ١٩٨٨ م .

١٠٣- سبتينو موسكاتي : الحضارات السامية ، ترجمة : السيد يعقوب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٧.

١٠٤- ستيفن رنسيمان : الحضارة البيزنطية ، ترجمة : عبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الثانية سنة ١٩٩٧م.

١٠٥- مانويل جوميث مورنيو : الفن الإسلامي فى أسبانيا ، ترجمة : لطفى عبدالبديع ، السيد محمود سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٧م

١٠٦- م.س ديماند : الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد محمد عيسي ، مراجعة وتقديم : أحمد فكرى، دار المعارف – القاهرة ، الطبعة الثالثة ، سنة ١٩٨٢م

١٠٧- هربت ريد : الفن والمجتمع ، ترجمة : فارس مترى ضاهر ، دار القلم – بيروت – لبنان.

١٠٨- هـ. سانت موس : ميلاد العصور الوسطى ٣٩٥ – ٨١٤ م ، ترجمة : عبد العزيز توفيق جاويد ، مراجعة : السيد الباز العرينى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨م .

١٠٩- يوسي جارد نر: " عبقرية الفن اليوناني و علاقتها بألعاب القوي " ، نشرة السير أ.هامرتون - تاريخ العالم ، مج ٢ ، ترجمة إدارة الترجمة بوزارة المعارف ، مكتبة النهضة المصرية، بدون تاريخ .

١١٠- يوهانس دين هاير : المعهد الهولندي للآثار المصرية والبحوث العربية. القاهرة " فى الفن والثقافة القبطية " ، تحرير : هـ . هونديلينك، تقديم : جودت جبرة ، دار شهدى للنشر ، سنة ١٩٩١ م .

١١١- يوهان هويزنجا : اضمحلال العصور الوسطى " دراسة لنماذج الحياة و الفكر و الفن بفرنسا و الأراضي المنخفضة - ترجمة : عبد العزيز جاويد - الهيئة المصرية.

ثالثاً : الموسوعات و دوائر المعرفة :-

١١٢- ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن " الفن المصرى ٣ " ، دار المعارف بمصر، سنة١٩٧٦ م .
١١٣- ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن " العين تسمع والأذن ترى " الفن الروماني ،الجزء العاشر، المجلد الأول ، الهيئة العامة للكتاب.
١١٤- زكى محمد حسن : موسوعة الأعمال الكاملة لدكتور زكى محمد حسن ، دار الرائد العربي ، بيروت – لبنان ، سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
١١٥- حسن الباشا:موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية،المجلد الثالث ، أوراق شرقية للطبع والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ،الطبعة الأولى ، سنة (١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م)
١١٦- حسن الباشا : موسوعة العمارة و الآثار و الفنون الإسلامية ، المجلد الثانى ، أوراق شرقية للطبع و النشر و التوزيع ، بيروت- لبنان ، الطبعة الأولى ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م .
١١٧- حسن الباشا:موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية،مج ٣،أوراق شرقية للطبع والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ،الطبعة الأولى ، سنة (١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م).

رابعاً : المجلات و الدوريات :-

١١٨- جريدة الأهرام تحت عنوان "الأزهر و الفن" ، تاريخ ٢٢ محرم سنة ١٣٨٨ هـ .
١١٩- جريدة الأهرام : مقاله بعنوان " ربما من الأفضل لتكريم الزعماء .. إنشاء مؤسسات خيرية بأسمائهم . ولكن إقامة تماثيل لهم .. لا تمس إخلاص العبادة لله وحده .. لا حرمه فيها .. للإقتداء بهم " ، سنة ٢٠٠٢م .
١٢٠- جاستون فييت : مجلة المشرق ، المجلد ٣٤ ، سنة ١٩٣٦م.
١٢١- زينب حسن : مجلة اليوم الوطنى مقالة بعنوان الفن الإسلامي .. حوار الإبداع بين الفن والحياة ، شركة المدينة المنورة للطبع والنشر ن سبتمبر ٢٠٠٢.
١٢٢- عبد المعطى بيومي :- مقال بعنوان " الصور المجسمة و التحف بالمنازل حلال" ، جريدة الأهرام بتاريخ ٨ يناير ٢٠٠١ .
١٢٣- مجلة اللواء الإسلامي – العدد ٨٤ – تاريخ ١/ ٩ / ١٩٨٣م .

١٢٤- نذير العظمة ، طارق البشرى ، محمد عمارة ، و آخرون : مجلة منبر الشرق ، مقالة بعنوان " إشكالية الصورة بين الفقه و الفن ".

١٢٥- ناهض عبد الرازق : المسكوكات و أهميتها في إعادة كتابة التاريخ ، مجلة آفاق عربية – العدد ١٠١ ، السنة العاشرة ، بغداد – العراق .

الرسائل الجامعية :-

١٢٦- أحمد عبد العظيم جاد : النحت الجدارى و ارتباطه بالمجتمع ،رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان – ١٩٨٠ .

١٢٧- أحمد عبد العظيم جاد : ملامح التحوير فى الفن الإسلامي ومدى تأثيره فى النحت المعاصر، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة – قسم النحت – جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٨.

١٢٨- إبراهيم النجار : الفن الإسلامي و أثرة على التجريد فى التصوير العربى المعاصر ، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة – قسم النحت – جامعة حلوان .

١٢٩- إسحق دانيال عبده:النحت القبطى ومدى تأثيره على فن المجسمات الإسلامية فى مصر رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة– جامعة حلوان،سنة ١٩٨٨م.

١٣٠- الشاذلى عبد الله السيد : تطور فن العملة والميدالية فى مصر ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان سنة ١٩٨٩ م .

١٣١- جرجس لطفى واصف: التصوير القبطى و تأثيره فى الفن الحديث ، رسالة دكتوراه مقدمة لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان، سنة ١٩٩٤.

١٣٢- حسن إبراهيم حسن : الفاطميون فى مصر وأعمالهم السياسية والدينية ، بوجه خاص ، وزارة المعارف العمومية ، رسالة دكتوراه فى الأدب من جامعة لندن – المطبعة الأميرية – القاهرة ١٩٣٢م .

١٣٣- داوود خليل : دراسة تحليلية للعمارة القبطية الدينية بمحافظة سوهاج من القرن الخامس وحتي القرن الثامن عشر الميلادي ، رسالة ماجستير مقدمة لقسم العمارة بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان ، سنة ١٩٩٥ م .

١٣٤- رانده عبد الكريم الخطاط : ماجستير بعنوان " فيسفساء العمائر الإسلامية بمدينة القاهرة فى العصر الأيوبى و المملوكي و العثماني فى الفترة

من ٥٦٩ إلى ٩٢٣ هـ ، ٢٠٠٢ م . قسم العمارة .
١٣٥- عزيز كامل عزيز : دراسة الشكل الآدمي فى التمثال خلال العصور فى مصر ، والإفادة منها فى إثراء التذوق الفنى بالمرحلة الثانوية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم النحت بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان ، سنة ١٩٧٦ .
١٣٦- عطا أحمد محمد سلطان : الطيور و الحيوانات فى المجسمات الفاطمية كمصدر لإثراء الرؤية فى مجال النحت بالتربية الفنية ، رسالة ماجستير بكلية التربية الفنية – قسم النحت – جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٦ م .
١٣٧- فاروق ناجى حسانين : " العناصر الزخرفية فى التصوير الإسلامي و أثرها على فن التصوير المعاصر " ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان ، سنة ١٩٨٩ م .
١٣٨- محمد محمد عبد المنعم صالح :"علاقات تشكيلية مصرية إسلامية " ،رسالة ماجستير مقدمة لقسم النحت- بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ، ديسمبر ١٩٧١.
١٣٩- ناصر الجيلانى نبيه : الشكل الإنساني فى التصوير المصرى المعاصر ، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان ، سنه ١٩٩٧ م .

English References :-

140- Alexandre Papa Dopoulo : " Islam and Muslim art " , Thames and Hudson , 1980,P.189.
141- Aziz S.Atya : The Coptic Encyclopedia 2 , Volume (1) macmillan Publishing Compay,Third Avenue, New York 1991.
142- Aziz S.Atiya : The Coptic encyclopedia , vol. 2 .
143- Aziz s.Atiya : "The Coptic Encyclopedia" , volume 6 , Macmillan publishing company , third avenue , New york 1991.
144- Aziz S.Atiya : The Coptic Encyclopedia , Volume 7, Macmillan publishing Company,Third Avenue,New York.
145- Bernard Louis : "The World Of Islam", Thames And Hudson , London .
146- Bernad S.myers: " art and civilization", Bernard.myers,paul hamly, London 1967,chapter13.
147-Cres well K.A.C : " A short Account of Early Muslim Architecture " , London , 1958 .
148- Cres well, (K.A.c) :" Coptic Inffuence On Early Muslim Architecture" In Bulltin de la Sacie`Te` D`Archealagie Co Pte , Vol. 5. 1939 .
149- David Tallotrice : Russion Icons London , Phaidon , 1977, P. 12 .
150- Dvid Talbot Rice: "Islamic Art" , Thames And Hudson, 1965 .
151- Denis Thomas :Dictionary Of Fine Arts, Hamlyn, London, New York. Sydny. Toronto.
152-DRS. L.Langer: Coptic Art And Culture H. Hondelink (Ed.), BDR. Gawdat Gabra, Shouhdy Publishing House , Cairo . 1990.
153- Desmond stewart : ' the Alhambre" ,Newsweek, New york,1974.

154- Encyclopedia of world art , vol. VIII , Indo – Iranian , art –landscape Architecture , Mcgraw – Hill Book Company , INC , New York , Toronto , London , 1963 .
155-Esin Atil:"Renaissance of Islam Art of The Mamluks " Smithsonian institution press ,Washington, D.c.,1981.
156- Eva Baer : Islamic Ornament , Edinburgh University Press, 1998.
157- Gawdat Gabra : " Coptic Monasteries Egypt's Monastic Art and Archetecture " With a hestorical overview by Tim Vivan , The American University in Cairo press , Cairo , New York .
158- Georges Kowalczyk: "La Sculpture Decorative" ,Librairie Des Arts De`coraties A.calavas , E`diteur,68 Ruf Lafayette , Paris .
159- Germain Bazin : " Aconcise History of Art, Thames And Hudsan. " London , 1958 .
160- Germain Bazin : " Acnocise History Of World Sclupture " , Alpine Fine Arts collection , LTD . Publishers of fine art book , New York .
161- Grahame Cliark , James Mellaart , M.E.L. Mallowan : " Aux portes De L ` Histoire " les premiers Age De L ` Humanite` , Sous la direction – Cyril Aldred , thames and hudson , london , 1961 .
162- H.W Janson : Histaire de l'art, Editions AImery somgy, Paris 1964.
163- Ina Shaw : The Oxford History Of Ancient Egypt , Oxford University Press.
164- Islam On Line. Net http: // 64.29.210.216/Arabic/ Contemporary /Arts/ 2000/ Article43.Shtml.
165- John Kissick : " Art Context and Criticism" , Brown and Benchmark, Publishers, 1996 .
166- Le Roper : Dictionnaire Universel De La Peinture (Tome 2 et 4) . Paris . Robert. 1946 .

167- louis Re`au: "Arts Musulmans Extre`me – oriet ", Histoire Universelle Des Arts, Librairie armand colin 1939.
168- Mickail Rogers: " the spread of Islam " , The Making of the past Elsevier Phaidoh , 1976.
169- Nathaiel Harris : Picture history of uorld art, Hamlyn- London, Nowyourk – Sydney- totnto, 1974.
170- Nicholas Fry : " Treasures Of World Art" , Hamlyn Publishing Group, Limited 1975, London. New York. Sydney .Toronto .
171- Oleg Grabar : "Art and Architecture of Islam 650-1250" , Richard Ettinghusen and yalla university press , pelican history of art , new haven and London , 1987.
172- Oleg Grabar : " The Mediation of Ornament " , Bollingen series xxxv38, prince on university press , 1989 , p. 9,10.
173- Olsen Foundation : " Coptic Art – Exhibitation of Coptic Art " , In gallery at home , Fred and Florence Olsen old quarry , leete's Island , Cuilford , Conn. 1995 , p. 122 . Coptic encyclopedia , A.S. Atia ED , Vol 4 .
174-Otto F.A Meinardus and Marie – He`le`ne Rutschowscaya : " Coptic Art and moments through two Millenia " , Edited and introduced by Gawdat Gabra , the American University in Cairo , press 1999 .
175-Pauty : "Bois Sculptes D`Eglises Coptes" (Le Caire 1931) .
176-Philip Wilson :" Tre`sors L`Islam " , En Association Avec Le Musee D`Art Et D`Histoire. Geneve.1985.
177-René Huyghe: "Làrt Et L'homme" II ,Librairie Larousse . Paris ,1958 .
178- Rosen Ayalon , Myriam : " Islamic Influences on Coptic art "In the Coptic encyclopedia , A.S. Atia ED , Vol 4 .
179- The Second hali Annual : Asian art , hali publication limited, London 1995.


ملخص الرسالة

مقدمة :-

احتوت هذه الدراسة تحت عنوان " التشخيص في النحت البارز القبطي والإسلامي و أثر العقيدة علي أسلوب التناول " **علي جوانب ذات أهمية ، حيث تناولت مفهوم التشخيص و أهميته في الفن و علاقة الفن بالدين** ، فالدين ظل منذ مراحله الأولى حتى العصور الحديثة أقوى ما ظهر من دوافع الفن فقد ظهر تأثير الدين علي الفن القبطي حيث نجد أن الأعمال النحتية القبطية متركزة على النحت البارز دون التماثيل و جاءت أعماله تبتعد عن الوثنية و تنحرف عن الواقعية في الاتجاه إلى التبسيط و التحوير و الميل إلى الزخرفة حيث كان المناخ الديني والعقيدة المسيحية تحرم صنع التماثيل كما جاء في الإصحاح العشرون من الوصايا العشر .

و عندما ظهر الإسلام علي أرض الجزيرة التي كانت تتعدد فيها المعبودات من عبادة مظاهر الطبيعة و التماثيل فكان عليها أن تحرم هذه العبادة وكانت من أولي مهامها أن تقضي علي هذه العبادة ، فجاء في تفسير القرآن الكريم و الأحاديث النبوية الشريفة تحريم الأعمال الوثنية و تحريم كل ما يدعو إلى اللهو و التبرك ، فجاءت الأعمال الفنية الإسلامية بعيدة كل البعد عن مظاهر الترف و البذخ و بعيدة عن الوثنية ، فمالت الأعمال إلى التسطيح و التبسيط والتجريد و الميل إلى الزخرفة ، و بالطبع لم نجد في الفنون الإسلامية تماثيلاً مجسمة مخافة الرجوع لهذه العبادة ، و لكن ظهرت التماثيل التي تستخدم كفنون نوعية بجانب الأعمال البارزة ، فقد البس الفنان المسلم كل أعماله بالزخارف المتنوعة من زخارف نباتية و هندسية و أشكال آدمية و حيوانية و طيور بجانب الزخارف الكتابية.
و عند دخول المسلمين إلى مصر ، وجدوا في الفن القبطي معيناً تأثروا به ، وظهرت فتره تعايش فيها المسلمون مع الأقباط فظهر التأثير و التأثر بين الفنيين .

وكانت مشكلة البحث :

تأثير المناخ الديني و العقيدة علي تناول التشخيص في النحت البارز القبطي و الإسلامي ، حيث كان الدين المسيحي و الإسلامي يحرم التشخيص بغرض البعد عن الوثنية ، فجاءت في الدين المسيحي فترة تحطيم الأيقونات والتماثيل ، وكذلك عندما أمر الرسول (ﷺ) بتحطيم التماثيل التي كانت بداخل الكعبة الشريفة ، فجاءت الأعمال في العصور القريبة من عهد الرسول (ﷺ) بعيدة عن الواقعية و اتجهت إلى التجريد والتحوير ، ، أما في بعض العصور الإسلامية مثل عصر الدولة الفاطمية والدولة الأيوبية ، فظهر فن التشخيص الذي اقترب من الواقعية .

فلم يستمر الفنان القبطي و الإسلامي أسيراً لمفهوم أن التشخيص هو المرادف للوثنية ، و لذلك خرجت الأعمال الفنية التي عبرت عن موضوعاتهم الفنية التي احتاجت إلى التشخيص ، و رأينا كيف عالج الفنان التناقض الواقع بين التحريم و الضرورة للتشخيص ، حيث أخرج أعماله من قالب الواقعية الحرفية إلى التبسيط و التجريد و التحوير .

وقد تضمن البحث ثلاثة أبواب :

جاء الباب الأول تحت عنوان :

" التشخيص في النحت البارز القبطي "

الفصل الأول : " مفهوم التشخيص في الفن " و تناول الباحث فيه العلاقة بين الفن و الدين و مفهوم التشخيص ، و التشخيص بين التحريم والضرورة ، و كذلك مفهوم الوثنية في الفن القبطي و الإسلامي .

أما الفصل الثاني : و عنوانه " دراسة تاريخية للفن القبطي و تطوره و انتشاره " فقد تناول هذا الفصل تمهيد تاريخي للفترة القبطية ، و كيفية انتشار الديانة المسيحية في مصر ، و فلسفة الديانة المسيحية ، و كيف كانت العقيدة المصرية القديمة مهداً للعقيدة المسيحية ، و الصراع بين المسيحية و الوثنية في الفترة القبطية الأولى حتى ظهور الفن القبطي خالياً من أي أثر وثني ، و تناول أيضاً الجدال حول تقديس التماثيل الدينية و موجة تحطيم الصور Iconoclasm والتماثيل ، و كيفية إعادة الصور و التماثيل إلى الفنون القبطية بعد هذه الفترة ، وموقف المسيحيين العرب و المصريين من هذه الحركة .

و **الفصل الثالث** : و عنوانه " سمات المنحوتات القبطية التشخيصية و أثر فترة التحريم عليها " حيث تناول الباحث الخصائص المميزة للفن القبطي ، و العناصر التي شاركت في تكوينه، و المراحل التي مر بها ، وتناول أيضاً الرمزية في الفن القبطي إلى جانب تناوله إلى الأعمال التشخيصية في الفن القبطي علي الخامات المختلفة من أعمال حجرية و خشبية و برونزية وعاجية .

أما الباب الثاني فقد جاء تحت عنوان :

" رؤية الفن الإسلامي للتشخيص و علاقته بالفن القبطي "

وتضمن هذا الباب ثلاثة فصول :

الفصل الأول : و عنوانه " دراسة تاريخية للفن الإسلامي و تطوره و خصائصه وانتشاره " و تناول فيه الباحث تمهيد تاريخي للفن الإسلامي و تطوره و الديانات التي كان عليها العرب قبل دخول الإسلام ، و كيفية انتشار العقيدة الإسلامية ، وتناول أيضاً مراحل الفن الإسلامي في مصر و عهوده ، بداية من عهد الخلفاء

الراشدين و حتى العهد العثماني ، و مصادر الفن الإسلامي و التأثيرات التي تأثر بها ، و كذلك خصائص الفن الإسلامي .
أما الفصل الثاني : و عنوانه " فلسفة الفن الإسلامي و موقف الإسلام من الفنون التشكيلية " و فيه تناول الباحث فلسفة و سيكولوجية و وظيفة الفن الإسلامي ، من وظيفة جمالية و نفعية ، و كذلك مفهوم التجريد في الفن الإسلامي ، و تناول أيضاً سمات التجريد و التحوير في الفن الإسلامي ، و موقف الإسلام من الفنون التشكيلية ، و فيه تناول موقف القرآن الكريم و الأحاديث والسنة النبوية الشريفة ، و موقف الفقهاء و رأي الأئمة و الفقهاء في العصر الحديث ، و تناول بعد ذلك أنواع الزخارف الإسلامية من الوحدات الزخرفية للكائنات الحية (كوحدات الأشكال الآدمية و وحدات الأشكال الحيوانية و أشكال الطيور) .
أما الفصل الثالث : و عنوانه " الفن القبطي و الإسلامي بين التأثير و التأثر " وفيه تناول الباحث بالدراسة أثر الفن القبطي علي الفن الإسلامي في الأعمال الحجرية و الرخامية و الخشبية و العاجية و البرونزية ، و كذلك تناول بعض نماذج التداخل بين الحقبتين القبطية و الإسلامية و الأعمال الفنية المشتركة بين الفنين . و أيضاً تناول بالدراسة و التحليل أثر الفن الإسلامي علي الفن القبطي ، و عقد مقارنة بسيطة بين الفنيين القبطي و الإسلامي .

و يأتي الباب الثالث تحت عنوان :

" التشخيص في أعمال النحت البارز الإسلامي "

و يشتمل هذا الباب علي ثلاثة فصول أيضاً:
يأتي الفصل الأول منها : تحت عنوان " دراسة تحليلية لنماذج من أعمال النحت الإسلامي التي تناولت التشخيص " في خامة الحجر و الرخام ، و في خامة الخشب ، و في خامة العاج و الخزف و المعادن .
أما الفصل الثاني : بعنوان " التشخيص في المسكوكات الإسلامية " و تناول الباحث فيه مسكوكات العرب قبل الإسلام من نقود حميرية ، بيزنطية و ساسانية . وكذلك العملات في صدر الإسلام بداية من العصر الأموي حتي العصر العثماني مروراً بالعصر العباسي و الفاطمي و الأيوبي و المملوكي ، و عرض بعض العملات ذات المنحوتات التشخيصية في عصور مختلفة ، و تناول أيضاً الرنوك بالدراسة و تحليل بعض نماذجها التشخيصية .
أما الفصل الثالث : و الأخير في هذا الباب فقد تضمن تجربة الباحث الفنية وعرض بعض أعماله التي تناول فيها التشخيص مستفيداً من فلسفة هذه الفنون فيها من تجريد و تحوير و تبسيط لبعض العناصر التي تحوي أعماله .

و الله ولي التوفيق ،،،


مستخلص الرسالة

مقدمة :-

يتضمن البحث دراسة الأعمال التشخيصية في النحت البارز القبطي والإسلامي ، و أثر العقيدة علي أسلوب تناول هذه الأعمال ، و ضرورة الفنان اللجوء إلى التشخيص بالرغم من التحريم الذي وقع علي الفن في فترات مختلفة ، فنجد أن هذا يتحقق في الفن القبطي و الإسلامي ، حيث لجأ الفنان إلى التشخيص في الفن القبطي و الإسلامي بالواقعية و ليست الواقعية الحرفية ، و التبسيط ، والتحوير ، و التجريد ، و أخرجت لنا فناً مليئاً بالتعبيرات و التشكيلات الفنية والجمالية .

و البحث تحت عنوان

التشخيص في النحت البارز القبطي و الإسلامي
و أثر العقيدة علي أسلوب التناول

و يتضمن ثلاثة أبواب

الباب الأول

" التشخيص في النحت البارز القبطي "

و يتضمن ثلاثة فصول :

الفصل الأول :" مفهوم التشخيص في الفن " و هو دراسة لعدّة مفاهيم منها مفهوم التشخيص ، و علاقة الفن و الدين ، و مفهوم الوثنية في الفن القبطي و الإسلامي.

الفصل الثاني : " دراسة تاريخية للفن القبطي و تطوره وانتشاره " وفيه دراسة تاريخية للفن القبطي و فلسفة الديانة المسيحية و موجة تحطيم الصور والتماثيل.

الفصل الثالث:" سمات المنحوتات القبطية التشخيصية وأثر فترة التحريم عليها " و فيه تحليل و دراسة جمالية و تشكيلية للأعمال القبطية التشخيصية من النحت البارز .

الباب الثاني

" رؤية الفن الإسلامي للتشخيص و علاقته بالفن القبطي "

و تضمن هذا الباب ثلاثة فصول :

الفصل الأول : " دراسة تاريخية للفن الإسلامي وتطوره و خصائصه و انتشاره " وقد تناول الباحث تمهيد تاريخي للفن الإسلامي و تطوره و انتشاره و مراحله وخصائصه الفنية .

الفصل الثاني : " فلسفة الفن الإسلامي و موقف الإسلام من الفنون التشكيلية " وفيه تناول الباحث فلسفة و سيكولوجية و وظيفة و سمات التجريد و التحوير في الفن الإسلامي ، و موقف الإسلام من الفنون التشكيلية . و تناول أيضاً الوحدات الزخرفية للكائنات الحية .

الفصل الثالث : " الفن القبطي والإسلامي بين التأثير و التأثر " وفيه تناول

الباحث بالدراسة و المقارنة التأثير و التأثر بين الفن القبطي و الإسلامي والسمات المشتركة بينهم .

الباب الثالث

" التشخيص في أعمال النحت البارز الإسلامي "

و يتضمن ثلاثة فصول :

الفصل الأول : " دراسة تحليلية لنماذج من أعمال النحت الإسلامي التي تناولت التشخيص " في الخامات المختلفة .

الفصل الثاني : " التشخيص في المسكوكات الإسلامية " و تناول فيها الباحث تحليل العملات التشخيصية قبل الإسلام و في العصور الإسلامية .

الفصل الثالث : " تجربة الباحث " وفيها عرض لبعض أعمال الباحث من النحت البارز .

****

نتائج البحث : -

١. كان الفن القبطي في بدايته متأثراً بعصور الاضطهاد الديني و المعيشة في الرهبنة ، ثم ما لبث أن اختفت وطأة الحكم الروماني ، وساد الدين أوساط الشعب ، و كان لهذا أثره في تحول الفن ، و من ثم." تحول الفن الوثني إلى فن ديني يخدم العقيدة " و إلى فن شعبي ، و سُجّل هذا علي مختلف الخامات .
٢. أثرت العقيدة في إخراج العمل الفني ، فكان الاهتمام بالتعبير أكثر من الاهتمام بالتشكيل في الفن القبطي و الإسلامي .
٣. التجريد و التحوير و التبسيط في معالجة الأعمال الفنية حتى غلبت عليها السمات الزخرفية و لم تفتقد الأعمال الوحدة و الموضوعية .
٤. الضرورة جعلت الفنان يلجأ إلى التشخيص رغم المحاذير الدينية الواقعة عليه للتعبير عن موضوعاته الفنية سواء في الفن القبطي أو الإسلامي .
٥. لم يأتي الفن الإسلامي ليحرم التشخيص في الفن ، و لكن حرّم تناول الموضوعات الوثنية ، و قد مر الفن القبطي بنفس المرحلة من التحريم ، فكانت موضوعاته الأسطورية الوثنية يحلها من وثنيتها و يلبسها جانباً رمزياً لخدمة عقيدته ، أو يجعل منها موضوعاً جمالياً فقط .
٦. كثير من الكتب أقرت بأن الفن الإسلامي بعد كل البعد عن المحاكاة والأعمال التشخيصية و هذا غير صحيح ، ودليل على ذلك ما خلفه المسلمون في جميع أرجاء العالم الإسلامي من آثار تزخر برسوم الكائنات الحية و الأعمال التشخيصية سواء بالمحاكاة أو بالتبسيط أو بالتحوير أو بالتجريد ، و هذا كان رد فعل طبيعي لمخاوف المسلم ، ولكن كان هناك بالتأكيد تشخيص و محاكاة .
٧. أوضحنا أن الفنان المسلم لم يتجه إلى محاكاة أشياء الطبيعة ، و إنما عندما كان يرسم الكائنات الحية لم يكن يرسمها لذاتها ، و إنما كان يتخذ منها عناصر زخرفية يكيفها و يحورها ، بحيث يحقق أغراضه الجمالية البحتة .

****

This session includes three chapters :

* **The first chapter : " A historic study of Islamic art , its development , its features , and how the Islamic religion spread " .**

The chapter addresses a historic study of Islamic art , its spread , development , and the Islamic art stages and its factors which affect upon it and also the features of Islamic art .

The second chapter : " the philosophy of Islamic art and Islam stand from formative arts " .

In this chapter , the researcher deals with the philosophy , psychology , function , and features of abstractness and modification in the Islamic art , and also handled the ornamented units for livings such as human , birds , animals .

* **The third chapter : " the Islamic and Coptic art , a mutual effect ,in which "**

The researcher tackled the effect of Coptic art upon Islamic art And also handled through study and analysis the effect of Islamic art upon the Coptic art , and made a simple comparison between Islamic and Coptic art .

The third session

" the Figurization in the Islamic protruded sculpture "

This session includes three chapters :

* **The first chapter : " analytic study of samples of Islamic sculptured works of art which dealt with Figurization " .**

In different materials .

* **The second chapter is titled "Figurization in Islamic coins " .**

The researcher addresses the Arab coins , before Islam . and also the coins in Islamic ages.

* **The third chapter** has included the artist experiment of the researcher and showed some of her in works in relief .

****

ABSTRACT :-

The research includes a study of the Sculptured works in the Coptic and Islamic arts , and the influence of belief of the taking methods , and how the artist dealt with the prohibition and the necessity for Figurization . where his works got out of the mould of craft realism to simplification , abstractness and modification , and then we got a perfect art full of expressions and styles and a beauty artistry collections .

And This study came under title of :-

"Figurization in relief sculpture of Coptic and Islamic art and the influence of belief of the taking methods ".

The research included there sessions :

The First Session

" Figurization in Coptic protruded sculpture "

This session includes three chapters :

* **The first chapter :" The concept of Figurization in art " ..** study upon many important aspects , one of it is the concept of Figurization , and the relationship between art and religion, and also the concept of idolatry in Islamic and Coptic art .

* **The second chapter : " Historic study for the Coptic art , it's development and spread " .**

This chapter concludes a historic preface for the Coptic period and the philosophy of Christianity , this chapter also addresses the argument around the action of iconoclasm .

* **The third chapter : " Features of the Coptic Figurized relief , and prohibition affection on it " .**

It contains analyzed , artistry and beauty study for the Coptic Figurized works in relief .

The Second Session

" the Islamic art vision of the Figurization and the relationship with the Coptic art " .

This session includes three chapters :

The first chapter is titled under " analytic study of samples of Islamic sculptured works of art which dealt with Figurization " .
In materials such as stone , marble , wood , ivory , pottery and metals .

The second chapter is titled "Figurization in Islamic coins " .
The researcher addresses the Arab coins , before Islam such as Hameria , Bezantia , Asassnia coins . and also the coins in Egypt which existed in the early time of Islam beginning with Umayate age until ottoman ages passing by Abasian , Fatemate , Ayoubate , and Mamalik ages , and the researcher showed some coins of the Figurization drawings in different ages and also dealt with symbols called (Rounok) by study and analyzed some of its formative patterns .

The third chapter has included the artist experiment of the researcher and showed some of her works , which she produced through them the Figurization making a utility of the philosophy of such arts whereas the abstractness , modification and simplification of some factors included in her works of art.

The chapter addresses a historic study of Islamic art , its development and the doctrines which Arabs holds before the Islam advent Egypt , the Islamic art stages in Egypt and its periods beginning with the epoch of the orthodox caliphs and until the ottoman epoch and the resources of Islamic art and its factors which affect upon it and also the features of Islamic art.

The second chapter is titled under " the philosophy of Islamic art and Islam stand from formative arts " .
In this chapter , the researcher deals with the philosophy and psychology of the Islamic art and its function of protection and beneficiation and also the concept of abstract in Islamic art and the features of abstractness and modification in Islamic art , and Islam stand towards formative arts , and also the stand of the glory Qur'an and prophetic traditions and the opinions of scholars , Jurists attitude and imams opinions and scholars in modern age .
The researcher also addresses the kinds of Islamic embroideries of the embroidery units such as living beings (as human units and animal and vegetable units) .

The third chapter is titled " the Islamic and Coptic art , a mutual effect ,in which "
The researcher tackled the effect of Coptic art upon Islamic art in the stone , marble , wood , ivory and bronze works and also addressed some of the interference samples between the two period of Islamic and Coptic epochs and the works of art which are shared between the two kinds of arts .
And also handled through study and analysis the effect of Islamic art upon the Coptic art , and made a simple comparison between Islamic and Coptic art .

The third session comes under title " the Figurization in the Islamic protruded sculpture "

between prohibition and necessity , and also the concept of idolatry in Islamic and Coptic art .

The second chapter titled " Historic study for the Coptic art , it's development and spread " .
This chapter concludes a historic preface for the Coptic period and how Christianity spreat into Egypt and the philosophy of Christianity and how the old Egyptian doctrine worked on a cradle for the Christian doctrine , and the conflict between Christianity and idolatry in the first Coptic period until the Coptic art came free of any trace of idolatry , this chapter also addresses the argument around making religious statues holy and the action of iconoclasm and statues destruction and how icons and statues were came back to the Coptic art following that period and the situation and opinions of Arab Christians and Egyptians of such approach .

The third chapter titled " Features of the Coptic Figurized relief , and prohibition affection on it " .
The researcher handled the special features of the Coptic art and the shared elements which helped in the creation of the Coptic art , and the stages passed by the Coptic art , and also handled the symbolism in the Coptic art , beside talking about the figurized works in the Coptic art on a different materials such as stone , wood , bronze , and ivory works .

The second session comes under the title of " the Islamic art vision of the Figurization and the relationship with the Coptic art " .

This session includes three chapters :

The first chapter is title under " A historic study of Islamic art , its development , its features , and how the Islamic religion spread " .

When Muslims conquered Egypt , they found a wealth in the Coptic art which they affected with and there was Co-existence among Muslims and Coptic s that led to a mutual reaction and effect between the two kinds of art .

And the research problem was :

The effect of religious climate and doctrine upon the dealing of the Figurization in Islamic and Coptic protruded sculpture because both of Islam and Christianity prohibits Figurization in purpose of getting away from idolatry , it was existed a period in the Christian religion where statues and idols were broken and also when the prophet Mohamed ordered to destroy the statues which were in the holy Ka'bah , therefore the works or art which directly followed the period of the prophet Mohamed were away from realism and directed toward abstractness and modification , for some Islamic ages such as Fatemya and Ayoubya states , the art of Figurization came up and got near to realism .

The Islamic and Coptic artists did not held into the idea that Figurization means idolatry , so them works of art which expressed about their subjects came up with Figurization and we saw how the artist dealt with the prohibition and the necessity for Figurization . where his works got out of the mould of craft realism to simplification , abstractness and modification .

The research included there sessions :

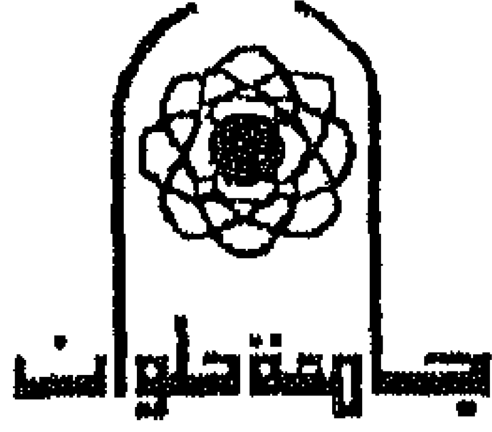
The first session comes under the title of " Figurization in Coptic protruded sculpture " , the first chapter named " The concept of Figurization in art " ..
The researcher deals with the relationship between art and religion and the concept of Figurization , and the Figurization

Introduction :-

This study came under title of Figurization in relief sculpture of Coptic and Islamic art and the influence of belief of the taking methods " Analytic comparison study " upon important aspects , where it addresses the Figurization concept and its importance in the art and the relationship between art and religion . because the later , still from the early stages and until the modern ages , has the most powerful motive of the art as religion affects upon the Coptic art obviously where we can easily find that the Coptic sculptured pieces of art concentrated on the protruded sculpture without statue . Christian works of art were far from idolism and deviated away from realism and directed towards simplification and modification and had a tendency towards embroidery as the religious climate and Christian doctrine prohibited statues making as came in the twentieth chapter of the Holy Scriptures .

. With the Islam advent on the Arabic peninsula where there are many idols such as nature features worshipping and statues worship , first of all it prohibited such worship and one of the most important priorities to destroy such worship .
The Holy Quran interpretation and prophetic traditions both prohibits the idolatry works and all actions that call for orgies and approaching to such idols . so , Islamic works of art were far away from the features of luxury , exaggeration and idolatry , these works of art tended to simplification , abstractness and tending towards embroidery and of course we could not find in the Islamic works of art an incarnated statue because of fear to return to such worship although the statues which are used as a qualitative arts besides the prominent works or art , the Muslim artist embodied all of his works in vegetable and geometric decoration in addition to human and animal and bird shapes , plus graphologic embroideries .

English Summary & Abstract



Helwan University
Faculty of Fine Arts
Sculpture Department

Figurization in relief sculpture of Coptic and Islamic art and the influence of belief of the taking methods " Analytic comparison study "

Thesis by

Asmaa Ali Abd-El Hamed Khalefa

In fulfillment of the requirements of Master's Degree
of Fine Arts (Sculpture)

Supervised by

Prof.Dr.Mohamed Al-Said Al-Allawy

Professor of Sculpture - Faculty of Fine Arts , Vice Dean of The Faculty of Fine Arts for Boost Graduates and Researches , Helwan University

Dr. Adel Ali El-Said Shaban

Professor of Sculpture - Faculty of Fine Arts , Helwan University

2005 – 1425 Hijri